Dr. Joseph Neuwirth

Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen

ВГ.33.13
Ме ех

FORSCHUNGEN ZUR KUNSTGESCHICHTE BÖHMENS.

VERÖFFENTLICHT VON DER

GESELLSCHAFT ZUR FÖRDERUNG DEUTSCHER WISSENSCHAFT, KUNST UND LITTERATUR IN BÖHMEN.

I.

MITTELALTERLICHE WANDGEMÄLDE UND TAFELBILDER

DER

BURG KARLSTEIN IN BÖHMEN.

VON

DR. JOSEPH NEUWIRTH,

A. O. PROFESSOR DER KUNSTGESCHICHTE AN DER DEUTSCHEN UNIVERSITÄT PRAG.

MIT 50 LICHTDRUCKTAFELN UND 16 ABBILDUNGEN IM TEXTE.

PRAG 1896.

J. G. CALVE'SCHE K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHANDLUNG.

JOSEF KOCH.

R282 $200.—

FORSCHUNGEN ZUR KUNSTGESCHICHTE BÖHMENS.

VERÖFFENTLICHT VON DER

GESELLSCHAFT ZUR FÖRDERUNG DEUTSCHER WISSENSCHAFT, KUNST

UND LITTERATUR IN BÖHMEN.

I.

MITTELALTERLICHE WANDGEMÄLDE UND TAFELBILDER

DER BURG KARLSTEIN IN BÖHMEN.

HERAUSGEGEBEN VON

DR. JOSEPH NEUWIRTH.

PRAG 1896.

J. G. CALVE'SCHE K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHANDLUNG.

JOSEF KOCH.

MITTELALTERLICHE

WANDGEMÄLDE UND TAFELBILDER

DER

BURG KARLSTEIN IN BÖHMEN.

VON

DR. JOSEPH NEUWIRTH,

A. O. PROFESSOR DER KUNSTGESCHICHTE AN DER DEUTSCHEN UNIVERSITÄT PRAG.

MIT 50 LICHTDRUCKTAFELN UND 16 ABBILDUNGEN IM TEXTE.

PRAG 1896.

J. G. CALVE'SCHE K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHANDLUNG.

JOSEF KOCH.

DRUCK VON KARL BELLMANN IN PRAG.

VORWORT.

Böhmens Reichthum an hervorragenden Kunstschöpfungen verschiedener Stilperioden ist trotz der schweren und wiederholten Verluste, welche Kriegsnoth, Geschmackswandel und Unverstand dem heimischen Denkmälerbestande zugefügt haben, noch heute allgemeiner Beachtung wert. Herrlichen Bauten der Gothik gesellen sich formvollendete Renaissancewerke bei, großartige Leistungen der Barocke zeigen die gewaltige, proteusartig sich verjüngende Gestaltungskraft dieser Kunstrichtung; neben imponierenden Architekturdenkmälern aller Zeiten interessieren jahrhundertealte Gemälde, Sculpturen und prächtige Arbeiten eines hochentwickelten Kunstgewerbes. Dessen ungeachtet fehlt es noch vielfach an stilkritisch und geschichtlich zuverlässiger Würdigung des böhmischen Denkmälerbestandes, welche die richtige Wertschätzung der großen culturellen Errungenschaften vergangener Zeiten begründet und den Faden eines organischen Zusammenhanges bis zu den Kunstbestrebungen der Gegenwart fortzuspinnen vermag. Vermitteln kunstgeschichtliche Forschungen neben verlässlicher Kenntnis des Gewordenen auch ästhetische Anregung, welche die Geschmacksbildung des Einzelnen wie der größeren Menge fördern und veredeln kann, so darf es die Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Litteratur in Böhmen gewiss als eine schöne Aufgabe betrachten, die kunstgeschichtliche Erkenntnis durch Herausgabe von Forschungen zu beleben, welche die Kunstschätze Böhmens nicht nur würdig in die Wissenschaft einführen, sondern auch vielfach den Antheil des deutschen Stammes an den Meisterwerken entschwundener Glanzperioden erweisen können. Bei der Inangriffnahme der Verwirklichung eines darauf abzielenden Planes stellte sich gleichsam von selbst in erster Linie die Berücksichtigung der Wandgemälde und Tafelbilder Karlsteins ein, des umfangreichsten Bestandes von Werken der in Böhmen unter Karl IV. blühenden Malerschule, deren 1348 in deutscher Sprache niedergeschriebene Satzungen zu den ältesten Quellen eines organisierten Kunstlebens im deutschen Reiche gehören. Den reichen Bilderschatz der böhmischen Königsburg, an welchen die kunstgeschichtlich wohlbekannten Namen eines Thomas von Modena, Nicolaus Wurmser aus Straßburg und besonders des in Prag nachweisbaren Theodorich anknüpfen, der Wissenschaft, dem Interesse der Kunst- und Vaterlandsfreunde zu heben und näher zu rücken, das Eigenthum der daran betheiligten Meister scharf und zuverlässig abzugrenzen sowie eine unbefangene Beurtheilung der Eigenart durch vortreffliche Abbildungen alles Beachtenswerten zu ermöglichen, bezweckt die erste selbständige, kunstgeschichtliche Publication der Gesellschaft, die mit der Erweiterung kunstgeschichtlichen Wissens insbesondere auch die Wertschätzung hervorragender vaterländischer Kunstdenkmäler fördern will. Sie verwirklicht damit am Ausgange des 19. Jahrhundertes den schon 1812 von Friedrich Schlegel öffentlich geäußerten Wunsch: »Möchten doch auch Böhmens Kunstfreunde und Patrioten sich vereinigen und den Karlstein, der es gewiss verdient, mit seinen Schätzen zum Gegenstande eines künstlerischen Nationalwerkes machen!«

Der Herausgeber, welchen die Gesellschaft mit der Bearbeitung der Karlsteiner Gemälde betraute, war vielfach auf freundliches Entgegenkommen und wohlwollende Unterstützung angewiesen; dafür ist er zu verbindlichstem Danke verpflichtet: Sr. Durchlaucht dem Herrn Oberstlandmarschall von Böhmen Fürsten G. Lobkowitz in Prag, Herrn Theol. Dr. A. Vřešťál, o. ö. Professor an der tschechischen Universität Prag, Herrn A. Schäffer, Director der Gemäldegalerie des k. u. k. kunsthistorischen Hofmuseums in Wien, Herrn Dr. Alfred Göldlin v. Tiefenau, Custos der k. u. k. Hofbibliothek in Wien, Herrn Karl Köpl, k. k. Statthaltereiarchivar in Prag, Herrn Bezirkshauptmann L. Stompfe bei der k. k. Statthalterei in Prag, Herrn Dr. Hugo Gläser, Amanuensis der k. k. Universitätsbibliothek in Prag, endlich allen mit der Durchführung der Karlsteiner Restaurierungsarbeiten betrauten Herren für die liebenswürdige Erleichterung der in Karlstein selbst gemachten Studien und Aufnahmen, um deren möglichst tadelloses Gelingen Herr A. Bellmann in Prag sich persönlich durch mehrere Monate in der unverdrossensten und hingebungsvollsten Weise bemüht hat.

PRAG, am Allerheiligentage 1895.

Joseph Neuwirth.

Abb. 1. Burg Karlstein in Böhmen.

I.

Karlstein und die Schicksale seiner Gemälde.

Das kunstfrohe Zeitalter, dem Böhmen eine überaus stattliche Anzahl hervorragender Denkmale verdankt, trägt seinen Namen von Karl IV. Keinem zweiten Herrscher des Mittelalters — auch den prachtliebenden Přemysl Ottokar II. nicht ausgenommen — schuldet das ganze Land so viel belebende Anregung und werkthätigste Förderung aller Gebiete des Kunstlebens, ein so hoffnungsreiches und überaus verheißungsvolles Emporblühen aller Zweige des Kunstschaffens, dass alle kommenden Geschlechter darin einig bleiben werden und müssen, es sei die schönste Form des ihm dafür gebürenden, den Wandel der Jahrhunderte überdauernden Dankes darin gewahrt, wenn man dem goldenen Zeitalter der Kunstblüte Böhmens die Bezeichnung »das karolinische« zuerkennt. Mit dem Namen Karls IV. stehen noch manche der am meisten bewunderten Kunstschöpfungen Böhmens, die imposante Karlsbrücke und der kühne Kuppelbau der Karlshofer Stiftskirche in Prag, die heute in Trümmern liegende Burg Karlsberg bei Bergreichenstein und vor allem das als Krone des böhmischen Burgenbaues zu betrachtende Schloss Karlstein, in unmittelbarer Beziehung. Dass ein solches Verhältnis zwischen dem auszuführenden oder ausgeführten Kunstwerke und dem Namen des hohen Auftraggebers den Glanz seines Andenkens allzeit strahlend zu erhalten vermöge, hat Karl IV. gerade bei der von ihm vorgeschriebenen Benennung Karlsteins betont, betreffs welcher er verordnete: »Nostri proprij nominis adiectione pro nostra maiori memoria duximus appellandum, ut uidelicet karlstein a karolo nominetur.« [1])

---

1) Sieh urkundl. Beil. Nr. I.

Die Grundsteinlegung zu diesem für die Bewahrung seines von jedem Böhmen gesegneten Namens geradezu bestimmten Baue [1]) erfolgte am 10. Juni 1348 [2]) in Gegenwart vieler hochangesehenen Persönlichkeiten durch den Prager Erzbischof Ernst von Pardubitz. Die Ausführung, zur gleichen Zeit mit der Anlage der Prager Neustadt [3]) in Angriff genommen, schritt offenbar rasch vorwärts; denn schon am 27. März 1357 wies der kaiserliche Bauherr in der Errichtungsurkunde des Karlsteiner Capitels [4]) auf die Gründung und Erbauung der Burg und die durch den genannten Erzbischof vollzogene Weihe der Kapellen hin. Doch fand mit diesem Acte die Bauführung und Ausschmückung der Burg keineswegs vollständig ihren Abschluss, der wohl erst um die am 9. Februar 1365 [5]) erfolgte Consecration der Kreuzkapelle anzusetzen ist, ja vielleicht noch eine, wenn auch nur kurze Zeit später fällt. Die allerdings spärlichen Nachrichten lassen wenigstens annähernd feststellen, dass die Errichtung und innere Ausstattung des Baues nicht mehr als höchstens zwanzig Jahre in Anspruch genommen haben kann und mit der Fertigstellung der Malereien in der Kreuzkapelle durch Meister Theodorich abschloss, deren in der Schenkungsurkunde vom 28. April 1367 [6]) gedacht ist.

Über die Einflüsse, welche sich bei der Erbauung der Burg geltend machten, und über den ihre Anlage bestimmenden Baumeister bleibt man angesichts des Mangels directer Belege nur auf eine durch Vergleichung gestützte Beweisführung angewiesen. Der bis in die jüngste Zeit fast ausnahmslos wiederholte Gedanke,[7]) Karl IV. habe bei dem Baue eine Nachbildung der durch die Gralssage und Gralsdichtung verherrlichten Burg Montsalvage angestrebt, kann durch unanfechtbare Belege nicht begründet werden. Der kaiserliche Bauherr, welcher gewohnt war, gerade über seine mit kirchlichen Zwecken verbundene Schöpfungen sich klar auszusprechen, hat in der Stiftungsurkunde seine für die Erbauung Karlsteins maßgebende Absicht genau kundgegeben. Außer der Sicherung eines gesegneten Andenkens durch die seinen Namen tragende Burganlage wollte er mit derselben eine würdige Stätte für die Aufbewahrung verschiedenster Reliquien des Erlösers sowie der »totius militie celestis« schaffen und durch Errichtung eines Capitels für einen in den gottesdienstlichen Räumen der Burg ausreichenden und ihrer Bedeutung entsprechenden Gottesdienst sorgen; die Aufbewahrung der deutschen Reichskleinodien, welche ja überaus wertvolle Reliquien enthielten, brauchte nicht erst gesondert

---

[1]) Die wichtigsten Sonderarbeiten über Karlstein und Abhandlungen über beachtenswerte Einzelheiten der Burg sind: Balbin, Historiae beatissimae virginis in sancto monte societatis Jesu auctuarium. (Prag 1665) S. 35 u. f., bes. S. 55 bis 58. — Balbin, Miscellanea historica regni Bohemiae. (Prag 1679 u. f.) Dec. I. lib. III. cap. VIII. §. 3. S. 100—107. — Auf Grund beider »Allgemeine Beschreibung des Schlosses Karlstein« in den »Materialien zur alten und neuen Statistik von Böhmen,« 3. Heft (Prag—Leipzig 1787) S. 571 u. f. m. Abb. — J. Q. Jahn, »Etwas von den ältesten Malern Böhmens nebst einem Beitrage zur Geschichte der Ölmalerei und Perspectiv.« Archiv der Geschichte und Statistik, insbesondere von Böhmen. (Dresden 1792) S. 1 u. f. — Meißner, Historisch-malerische Darstellungen aus Böhmen. (Prag 1798) S. 3 u. f. m. Abb. — Friedrich Schlegel, Schloss Karlstein bei Prag. Deutsches Museum, 2. Bd. (Wien 1812) S. 357 u. f. — Primisser, Über die alten Gemälde auf dem Schlosse Karlstein bei Prag. Jahrbücher d. Litteratur. 27. Bd. (Wien 1824.) Anzeigeblatt. S. 33 u. f. — Schottky, Die Burg Karlstein nebst ihren Umgebungen. (Prag 1831.) Sonderabdruck aus der Monatschrift der Gesellschaft des böhm. Museums 1828. — Die Schildereien der böhmischen Königsburg Karlstein. v. Hormayrs »Taschenbuch für die vaterländische Geschichte. N. F. 5. Jahrg. (München 1834) S. 69 u. f. — Auge-Jitschinsky, Beschreibung der kaiserlichen königlichen Burg Karlstein in Böhmen. 4. Aufl. (Prag 1847.) — Körner, Die Burg Karlstein, ihre Kirchen und Kapellen. (Prag 1857.) — Kugler, Karlstein, Reisenotizen. Kleine Schriften u. Studien zur Kunstgeschichte. 2. Th. (Stuttgart 1854) S. 496—498. — Bock, Schloss Karlstein in Böhmen. Mittheilungen d. k. k. Centralcommission. 7. Jahrg. (Wien 1862) S. 69 u. f. — Ambros, Die Burg Karlstein und ihre Restaurierung. Mittheilungen d. k. k. Centralcommission. 10. Jahrg. (Wien 1865) S. 43 u. f. — Woltmann-Pangerl, Das Buch der Malerzeche in Prag. Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance. 13. Bd. (Wien 1878) S. 36 u. f. — Grueber, Die Kunst des Mittelalters in Böhmen. 3. Theil. (Wien 1877) S. 62 u. f. — Neuwirth, Karlstein in Böhmen und Runkelstein in Tirol, zwei Burgen. Ilgs »Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Österreich-Ungarn.« (Wien 1893) S. 110 u. f. — Zap, Kollegialní chrám Panny Marie s kaplí sv. Kateřiny na Karlštejně. Památky archaeologické a místopisné. I. (Prag 1855) S. 337 u. f. — Zap, Kaple sv. Kříže a sv. Kateřiny na Karlštejně. Památky archaeologické a místopisné. III. (Prag 1859) S. 75 u. f. — Wocel, Relací o opravě hradu Karlšteina od roku 1597. Památky arch. a místop. III. S. 67 u. f. und in deutschem Auszuge in den Mittheilungen d. k. k. Centralcommission. 3. Jahrg. (Wien 1858) S. 274 u. 275. — Výšek, Mistra Jetřicha tabulové obrazy na Karlštejně. Památky arch. a místop. VI. (Prag 1865) S. 61 u. f. — Wocel, Tré obrazův Karlšteinských. Památky arch. a místop. VII. (Prag 1868) S. 65—68 m. Farbdrucktafel. — Sedláček, Karlštein. Hrady, zámky a tvrze království Českého. VI. Bd. (Prag 1889). Podbrdsko. S. 1 u. f. zeichnet sich durch sorgsame Heranziehung des Quellenmateriales aus und bietet in vielen Fragen wissenschaftlich Brauchbares. — Sedláček, Škody na Karlštejně roku 1587. Památky arch. a místop. VI. S. 232—233. — Von theilweise ganz untergeordnetem Werte sind noch die von Schottky a. a. O. S. 17, Anm. zusammengestellten Aufsätze über Karlstein von Welleba in der Prager Zeitschrift Hyllos (Oct. 1819), in dem 1819 zu Brünn erschienenen dritten Theile der Burgvesten und Ritterschlösser der österr. Monarchie, von R. v. Rittersberg in Hormayrs Taschenbuch für die vaterländische Geschichte, 5. Jahrg. (Wien 1824) und in Gottschalks Ritterburgen Deutschlands. — [2]) Bautzen, Gersdorf'sche Bibliothek Cod. Nr. 32, Bl. 111. Fundatio Karlstein. Anno domini 1348 Karolus imperator arcis Karolinae prima fundamenta posuit multorum illustrium virorum in praesentia. Et dominus Ernestus, archiepiscopus Pragensis, primum lapidem in fundamento posuit feria 3. post Pentecostes. Quam arcem subtiliter extruxit, ornavit ac ditavit. — [3]) Benessii de Weitmil Chronicon. Fontes rerum Bohemicarum. IV. (Prag 1884) S. 516 berichtet im Anschlusse an die Gründung der Prager Neustadt über die Einfuhr österreichischer Rebsorten, die um Prag angebaut wurden, und schließt mit dem Hinweise: »Et sub castro Carlsteyn, quod eodem tempore edificare inceperat, plantavit. — [4]) Sieh urkundl. Beil. Nr. I. — [5]) Benessii de Weitmil Chron. a. a. O. S. 533 berichtet vom Prager Erzbischofe: Consecravit capellam maiorem in turri castri Karlstein. Construxerat enim imperator castrum hoc de miro opere et firmissimis muris, prout hactenus cernitur, et fecit in superiori turri unam magnam capellam, cuius parietes cirumdedit auro puro et gemmis preciosis et decoravit illam tam reliquiis sanctorum quam ornatibus pro decano et capitulo seu collegio, quod ibidem instituit, et ornavit picturis multum preciosis. In diffuso orbe terrarum non est castrum neque capella de tam precioso opere et merito, quia in eodem conservabat insignia imperialia et tocius regni sui thesaurum. — [6]) Woltmann-Pangerl, Buch der Malerzeche in Prag. S. 117 u. 118, Anm. 204. — [7]) Bock, Schloss Karlstein in Böhmen a. a. O. S. 71. — Grueber, Kunst d. Mittelalters i. Böhmen, III., S. 63 bis 65 führt diese Annahme am weitesten aus, lässt sie aber am Schlusse wieder fallen und entscheidet sich für die Anlehnung an die Papstburg in Avignon. — Burckhardt, Kuglers Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Großen. I. Band (Berlin 1847) S. 219. — Paudler, Ein deutsches Buch aus Böhmen. 2. Bd. (Leipa 1895) S. 148. — Sedláček, Karlštein a. a. O. S. 28 u. 29 stimmt der Deutung nicht bei. — Schottky, Burg Karlstein S. 31 wirft die Frage gleichsam nur nebenbei auf.

betont zu werden. Wenn Karl IV. nach der genauesten Regelung aller für die Stellung der Capitelmitglieder wichtigen Verhältnisse des Gottesdienstes und der Einkünfte auch auf gewisse Sonderauszeichnungen seiner Schöpfung zu sprechen kam und eigentlich nur Erzbischöfen und Bischöfen die Darbringung des Messopfers in der Kreuzkapelle zugestanden wissen wollte, in deren Thurmgebäude keine Frau übernachten durfte,[1]) so hätte sich ihm gewiss nicht minder von selbst die Gelegenheit ergeben, neben so vielen eingehend berührten anderen Fragen in ähnlicher Weise der Beziehung der neuen Burg zum Gralcultus zu gedenken, falls eine solche überhaupt vorschwebte und irgendwie Berücksichtigung finden sollte. Gerade eine Urkunde, welche »uere felicem salutiferi Crucis aram margaritis eximijs sanguine Christi uenerantibus expolitam« oder den Kreuzesnagel »rutilantissimo rosei cruoris stillicidio purpuratum« apostrophierte, durfte eigentlich an dem gerade auf das Blut Christi sich stützenden Gralcultus gar nicht wortlos vorübergehn, vorausgesetzt, dass derselbe gewisse Anlagegedanken des von dem im Lande bisher Üblichen stark abweichenden Baues bestimmte. Ja, der die Hingabe an das Äußere der Religionsübung so entschieden betonende Kaiser hätte bei seiner sonst überall bethätigten Reliquienverehrung[2]) gewiss nicht darauf verzichtet, die Beziehung zu einem Cultus hervorzuheben, der mit einer so kostbaren, durch Christi Blut geheiligten Reliquie zusammenhieng. Sowohl die klaren Bestimmungen und Ausnahmsverfügungen Karls IV. betreffs Karlsteins als auch sein vollständiges Schweigen über irgend einen Zusammenhang der Burg mit der Gralverehrung und ihrem Hauptorte Montsalvage[3]) berechtigen zweifellos zu dem Schlusse, dass eine gerade von dem kaiserlichen Bauherrn niemals berührte Beziehung, für deren Betonung die Gelegenheit durchaus nicht fehlte, sondern ganz von selbst sich ergeben hätte und gewiss nicht unbenützt geblieben wäre, überhaupt weder bestanden haben noch je beabsichtigt gewesen sein kann. Das Vorhandensein einer solchen und die Absicht des Kaisers, Karlstein mit dem Gralgedanken in Verbindung zu setzen, konnten aber auch Zeitgenossen nicht verborgen bleiben, welche die Kunstunternehmungen des Herrschers mit unbestreitbarem Interesse begleiteten, über die sie hauptsächlich bestimmenden Absichten nach ihrer Stellung gut unterrichtet sein konnten und insbesondere Angaben über die Kunstschöpfungen des Zeitalters der Aufzeichnung und Überlieferung an die Nachwelt wert hielten. Der so viele wichtige Kunstnachrichten überliefernde Benesch von Weitmil, der um den Prager Dombau hochverdiente, dem Kunstleben selbst nahe stehende Prager Dombaudirector, berichtet zwar über den prächtigen und stark befestigten Bau Karlsteins sowie über den Gold-, Edelstein- und Bilderschmuck der großen, im oberen Thurme liegenden Kapelle, kennt die Burg aber sonst nur noch als Aufbewahrungsort der deutschen Reichskleinodien und der königlichen Schätze, zu denen natürlich auch die Reliquien zählten. Diese Auffassung hielt auch später[4]) noch vor. Sogar Johann von Marignola, der bei sei seinem vertrauten Verkehre mit Karl IV.[5]) gerade während der ersten Hälfte der Karlsteiner Bauzeit Näheres über die den Bauherrn bestimmenden Gedanken erfahren konnte und sich über die Karlsteins Ausschmückung beeinflussenden Einzelheiten sowie über die Denkweise des Kaisers gut unterrichtet zeigt,[6]) weiß über eine Hinneigung Karls IV. zum Gralcultus, die wohl die erste Vorbedingung für die erörterte Beziehung sein müsste, weder etwas anzudeuten noch auszuführen; eine solche lässt sich auch aus keiner Stelle der so interessanten Selbstbiographie Karls IV. erweisen und konnte wohl, da sie überhaupt nicht vorhanden gewesen zu sein scheint, die Anlage Karlsteins keineswegs irgendwie bestimmen, die offenbar von jeder »Erinnerung an die im Titurel geschilderte wunderbare Burg Montsalvage« ganz unabhängig geblieben ist.

Weit besser begründet ist die zuerst von Bock aufgestellte Ansicht,[7]) dass vielleicht der Palast der Päpste zu Avignon der Karlsteiner Burg zum Vorbilde gedient habe, wenn sich auch in Böhmen dasjenige, was im Süden als überwältigender Monumentalbau ausgeführt wurde, auf einen beträchtlich kleineren Maßstab beschränkte. Wie in Avignon innerhalb wohlbefestigter Mauern außer den Wohngebäuden mit den für die Verrichtung der Privatandacht bestimmten Kapellen größere gottesdienstliche Räume zur Unterbringung der Reliquien und zur Abhaltung des regelmäßigen Capitelchordienstes sich befanden und Befestigungskunst und Kirchenbaukunst einander gleichsam die Hand reichten, so schwebte nicht minder für Karlstein die Vereinigung des fürstlichen Repräsentationsbaues mit einer Cult- und Reliquienstätte vor. Drei kleinere Kapellen, die für den Gottesdienst des Capitels besonders in Aussicht genommene Marienkirche, die zunächst der Aufbewahrung von Reliquien und Schätzen gewidmete Kreuzkapelle sowie der Palas mit den Wohnräumen des Kaisers, die Gebäude für die Unterbringung des Gefolges und der Geistlichkeit zeigen selbst in der Anordnung merkwürdige Berührungspunkte mit dem Papstbaue in Avignon; hier konnte der Papst, in Karlstein der Kaiser aus den Wohnräumen in unmittelbar benachbarte Kapellen zu Andachtsübungen sich zurückziehn. Dass dieselben reich mit Malereien geschmückt waren, denen an beiden Orten augenscheinlich uneingeschränkte Entfaltung gegönnt wurde, erhöht die Übereinstimmung umsomehr, als selbst für Einzelheiten, wie die Anordnung der Wandbilder

---

[1]) Grueber, Kunst d. Mittelalters i. Böhmen, III. S. 65 bezieht das Verbot auf die ganze Burg, obzwar der Wortlaut der unmittelbar daneben mitgetheilten Belegstelle nur auf den Thurm, in welchem die Kreuzkapelle liegt, gedeutet werden kann. — [2]) Dass gerade die Reliquienverehrung und die Reliquienaufbewahrung bei der Erbauung Karlsteins hervorragend in Frage kamen, wird auch anderweitig bestätigt; Rom, Vaticanisches Archiv, Suppl. Reg. Innocentii VI. a. V. 1. Bl. 128. (18. Mai 1357.) Supplicat S. V. . . Karolus . . quatenus, cum ipse in capella regia sita in castro Karlstein Prag. diocesis, in qua . . has reliquias . . collocavit etc. — [3]) Messmer, Mittheilungen d. k. k. Centralcommission, 18. Jahrg. (Wien 1873) S. 55 hebt sehr zutreffend hervor, dass die Architektur der Karlsteiner Kreuzkapelle keine Spur von dem complicierten Graltempel an sich trage. — [4]) Anonymus continuator Pulkavae ab anno 1346 usque 1378 in Dobners Monumenta historica Boemiae nusquam antehac edita, IV. (Prag 1779) S. 140. Edificavit castrum Carlstein, in illo capellam preciosam construxit, in qua regni clenodia et reliquie asseruabantur, est enim castrum formosum et munitum. — [5]) Friedjung, Karl IV. und sein Antheil am geistigen Leben seiner Zeit. (Wien 1876) S. 220—221. — [6]) Johannis de Marignola chronicon. Fontes rerum Bohemicarum. III. (Prag 1882) S. 521—522. — [7]) Bock, Schloss Karlstein in Böhmen a. a. O. S. 69 bis 71.

im Karlsteiner Treppenhause, für die Art der Wölbungsbemalung udgl.,[1]) in Avignon Analogien erweisbar sind. Berühren sich aber Gedanken der Anlage und der Ausstattung so innig, dann unterliegt es wohl keinem Zweifel, dass eine solche Wechselbeziehung beider Bauten nur in der Anlehnung Karlsteins an die früher begonnene Papstburg in Avignon ihre natürliche Erklärung finden müsse.

Dieses Abhängigkeitsverhältnis kann bei der Lebhaftigkeit des Verkehres, den Karl IV. mit dem päpstlichen Hofe in Avignon so lange Zeit unterhielt, nichts weniger als befremden; ist es doch zur Genüge bekannt, dass Karls Besuche in Avignon nicht ohne Bedeutung für Böhmens Kunstleben waren. Denn nur wenige Jahre vor dem Beginne des Karlsteiner Baues hatte der junge Fürst von Avignon den Meister Matthias von Arras zur Führung des 1344 in Angriff genommenen Prager Dombaues berufen, dessen Anlagetypus die Abhängigkeit von den in Frankreich üblichen Formen der Kirchenbauten im großen Stile unbestreitbar sicherstellt.[2]) Im Zusammenhange mit der Thatsache, dass der Prager Bischof Johann IV. von Dražitz[3]) schon 1333 für den Baubeginn der Raudnitzer Elbebrücke den Meister Wilhelm aus Avignon kommen ließ und von dorther auch Bilderhandschriften nach Böhmen brachte, gewinnt die Berufung des Dombaumeisters Matthias von Arras, welcher die in Frankreich herrschenden Baugedanken auf böhmischem Boden einzubürgern bestrebt war, in der Frage des für Karlstein maßgebenden Musterbaues erhöhte Bedeutung. Verknüpfen nämlich gerade in jener Epoche, in welche die Inangriffnahme des Karlsteiner Baues fällt, Fäden so mannigfacher Art das Kunstleben Böhmens mit dem damals durch überaus rege Kunstthätigkeit hervorragenden Avignon, so können die mannigfachen Wechselbeziehungen zwischen Karlstein und der Papstburg in Avignon allein darin begründet sein, dass letztere für ersteres in gewissem Sinne zum Vorbilde und in Einzelheiten nachgeahmt wurde.

Für die hohe Wahrscheinlichkeit des thatsächlichen Bestandes der eben erörterten Abhängigkeit, welche bei einem eigenartigen, im ganzen Böhmerlande Aufsehen erregenden Burgenbaue das Einsetzen französischer Ideen auf dem Gebiete tonangebender Profanbauten darthäte, sprechen noch andere Erwägungen. Karl IV. hatte nämlich bereits in früherer Zeit, da es sich um die Instandsetzung eines für die Könige Böhmens nicht minder wichtigen Baues handelte, auf französische Muster, und zwar solche ganz hervorragender Art, zurückgegriffen. Als er nach Antritt der Statthalterschaft in Böhmen die infolge einer Feuersbrunst verfallene Hradschiner Residenz seit 1333 wieder herzustellen begann, erstand ein bis dahin im Lande noch niemals gesehener Bau »ad instar domus regis Francie,«[4]) der auch den König Johann 1335 anregte, sowohl auf der Prager Burg als auch im Königshofe der Altstadt sehr viel »modo gallico« zu bauen.[5]) Karl nahm sich also für die Restaurierung der Hradschiner Burg die Residenz der französischen Könige zum Muster, was bei dem am französischen Hofe erzogenen Prinzen ebenso wenig befremden kann als die Thatsache, dass gerade dadurch der Verbreitung französischer Baugedanken in der Profanbaukunst Böhmens von maßgebendster Stelle nachdrücklichst Vorschub geleistet wurde. Hatte dem Erbauer Karlsteins, der gewiss auch der Wahl eines französischen Anlagetypus beim Prager Dombaue nicht ferne stand, bei der würdigen Wiederherstellung der Hradschiner Residenz jene des französischen Königs als nachahmenswertes Vorbild vorgeschwebt, so konnte ihm wohl von selbst der Gedanke kommen, in ähnlicher Weise bei einem für die Herrscher Böhmens bedeutsamen Baue, der den fürstlichen Repräsentationsbau mit bestimmten kirchlichen Zwecken auf eine in Böhmen bisher nicht beobachtete Art vereinigen sollte, auf das gerade damals in Frankreich für solche Anlagen bestimmende Muster zurückzugreifen. Der Fürst, welcher schon im Hradschiner Restaurationsbaue etwas bis dahin im Lande nicht Gesehenes zu bieten bestrebt war, stellte gewiss an das besonders zur Sicherung seines Andenkens bestimmte Werk die nach den Verhältnissen jener Tage höchsten Anforderungen; wie dort die Residenz des französischen Königs, so konnte ihm hier nur jene des Papstes zu Avignon als das einzig nachahmenswerte Vorbild erscheinen, das in noch viel großartigerem Maßstabe alles in sich vereinte, was Karlstein werden, was Karlstein bieten sollte. Einmal der Wohnsitz eines mächtigen weltlichen Herrschers, das anderemal jener des Oberhauptes der Christenheit, beide aber mit Grundlage gleichartiger Kunstanschauungen errichtet, beide wohl als künstlerisch überaus hochstehende Leistungen der Gothik in Frankreich bewundert, stellen sich somit in Karls IV. Bestreben, das Beste zu schaffen, als die von demselben Gedanken bestimmten Muster dar. Ergibt es sich gewissermaßen als eine nothwendige Consequenz eines von Karl schon 1333 bethätigten Grundsatzes, dass er für einen Bau, dessen Bestimmung sich so vielfach mit jener der Papstburg zu Avignon berührte und deckte, nur letztere zum Vorbilde wählen konnte und durfte, dann muss man auch für Karlstein als ein Bauwerk, das hinsichtlich der Anlage, Ausstattung und Bestimmung die mannigfachsten Übereinstimmungen mit der Papstburg in Avignon zeigt, die letztere als tonangebendes Muster betrachten.

Entsprechen vorstehende Darlegungen den für Karl IV. bei der Erbauung Karlsteins maßgebenden Gesichtspunkten und Absichten, dann steht es wohl außer Zweifel, dass man in der Papstburg zu Avignon das für Karlstein bestimmende Vorbild erblicken darf. Die Annahme eines französischen Musters kann auch die Bestimmung des bau-

---

[1]) Neuwirth, Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen vom Tode Wenzels III. bis zu den Husitenkriegen. 1. Bd. (Prag 1893) S. 555 u. 556. — [2]) Ebendas. S. 417 u. f. — [3]) Ebendas. S. 63 u. 64. — [4]) Chronicon Francisci Pragensis, Fontes rerum Bohemicarum, IV. S. 413. Et in brevi tempore domum regiam construxit numquam prius in hoc regno talem visam ad instar domus regis Francie. — S. 414. Et in brevi domum regiam construxit admirabilem nunquam prius in hoc regno talem visam ad instar domus regis Francie. — [5]) Chronicon Aulae Regiae, Font. rer. Boh. IV. S. 331. Eodem tempore Johannes rex Boemie tam in castro Pragensi quam in maiori civitate in domo habitacionis sue mandavit plurimum edificari et eciam modo Gallico laborari.

führenden Meisters vermitteln helfen, der offenbar aus eigener Anschauung jenes Bauwerk kennen musste, dessen Nachbildung der kaiserliche Bauherr in Böhmen wünschte. Wie schon die Instandsetzung der Hradschiner Residenz »ad instar domus regis Francie« die Berufung französischer Meister, welche die Anlage und Einrichtung dieser »domus regis Francie« genau kannten, zur nothwendigen Voraussetzung hat, weil bei einer solchen Arbeit Detailkenntnisse betreffs des Vorbildes mehr als anderswo in Frage kamen, so erscheint auch die Bauführung Karlsteins nach dem Vorbilde der Papstburg zu Avignon an einen Meister gebunden, der letztere genau kannte, ja vielleicht selbst in irgend einer, wenn auch untergeordneten Stellung bei ihrem Baue beschäftigt gewesen war. Ein solcher Bauleiter mit den erforderlichen Vorkenntnissen für die Verwirklichung der Sonderabsichten Karls IV. bei Karlstein konnte Matthias von Arras werden, der wenige Jahre vor der Grundsteinlegung zum Karlsteiner Burgenbaue von Karl IV. selbst gerade aus Avignon berufen worden war und seit 1344 der Bauführung des Prager Dombaues vorstand. Wenn Meister Matthias von Arras vom ersten Augenblicke seiner Berufung an insbesondere für die Übernahme einer so verantwortungsreichen Stellung vollkommen geeignet schien, die für die Errichtung des künstlerisch bedeutsamsten Kirchenbaues in Böhmen von größter Bedeutung war, so darf man wohl annehmen, dass er unter den in Avignon beschäftigten Baukünstlern, aus welchen sich Karl IV. den für seine Zwecke Brauchbarsten aussuchen und ebenso gut einen andern wählen konnte, durch seine Kenntnisse und ihre praktische Verwertung an Ort und Stelle hervorragte, um dem Fürsten, der auch für das Praktische einen scharfen Blick hatte, als der am meisten Geeignete zu erscheinen. Als solcher konnte er sich in Avignon vor allem am Baue der Papstburg bethätigen, deren merkwürdige Raumvertheilung und Anordnung ein bei der Ausführung des Werkes selbst Beschäftigter genauer kennen zu lernen Gelegenheit hatte. Einen derart befähigten und bewährten Architekten zu gewinnen, fand Markgraf Karl gerade 1344 in Avignon geeignete Gelegenheit, da hierorts infolge seines persönlichen Einschreitens nunmehr die Errichtung des Erzbisthumes Prag erfolgte, welche für die Inangriffnahme der Aufführung eines neuen Domes in Prag von größter Bedeutung wurde. Da aber der päpstlichen Curie nicht nur an der Errichtung eines neuen Erzbisthumes, sondern auch daran liegen musste, dass der Vorort desselben eine seiner erhöhten Bedeutung vollkommen entsprechende Hauptkirche hätte, so mochte sie sowohl erstere als auch letztere maßgebend beeinflussen, wenn für beide sich gleichmäßig die Gelegenheit ergab und ein Wunsch betreffs Zuweisung eines geeigneten Bauleiters vorlag. Dann griff man wohl auf einen bei den eigenen Bauten Bewährten, der gegebenen Falls auch die daselbst gesammelten Erfahrungen im fremden Lande verwerten konnte. Übrigens nahmen ja die in Avignon vorsprechenden hohen Persönlichkeiten, die sich mit Bauabsichten trugen, die Gelegenheit wahr, mit den dort beschäftigten Künstlern behufs Ausführung ihrer Pläne Fühlung zu gewinnen. Wie der Prager Bischof Johann IV. von Dražitz nicht viel früher in Avignon selbst mit dem Brückenbaumeister Wilhelm persönlich unterhandelt hatte,[1]) so muss man bei dem Markgrafen Karl gewiss die gleiche Umsicht voraussetzen, nach bester persönlicher Überzeugung eine vollkommen geeignete Kraft für die würdige Aufführung jenes Kirchenbaues zu erlangen, der eine monumentale Verkörperung der Größe der neugeschaffenen Kirchenorganisation des Landes Böhmen werden sollte. Der vom Markgrafen Karl nach Prag berufene Dombaumeister Matthias von Arras, der bis zu seiner Berufung an den Bauten in Avignon Beschäftigung gefunden hatte und der dortigen Bauleitung wie dem Thronfolger Böhmens für die Lösung großer Bauaufgaben geeignet scheinen mochte, war nach allem der Mann, welchem neben dem Prager Dombaue noch die Aufführung eines Burgenbaues übertragen werden konnte, bei welchem eine genaue Kenntnis der Anlage der Papstburg zu Avignon die unerlässliche Voraussetzung bildete. Da er bis zu seinem 1352 erfolgten Tode dem Prager Dombaue vorstand, also offenbar allzeit sich des Vertrauens des ihn nach Böhmen berufenden Gönners erfreute, so steht nichts der Annahme entgegen, dass der beim größten Kirchenbaue Böhmens sich eben bewährende Meister auch für die Errichtung jener Burg gewonnen wurde, welche in so mancher Einzelheit auf Anlage und Einrichtung der ihm nicht unbekannten Papstburg in Avignon Bezug nehmen sollte. Die Gleichzeitigkeit der Übertragung zweier so hervorragender Bauten hat durchaus nichts Auffallendes, sondern liegt im Brauche der den bewährten Vertrauensmann mehrfach beschäftigenden Zeit, da ja z. B. Karl IV. selbst dem auch durch seine Vermittlung berufenen Nachfolger des Meisters Matthias, dem zweiten Prager Dombaumeister Peter Parler, neben dem Dombaue die Errichtung der prächtigen Moldaubrücke in Prag übertragen ließ. Die örtliche Getrenntheit der Bauorte Prag und Karlstein konnte ebenso wenig ein Hindernis bilden, dem Prager Dombaumeister Matthias von Arras, der ja nicht jeden Augenblick bei der Arbeit zugegen zu sein brauchte, sondern nur die Oberaufsicht über den sachgemäßen Fortgang des nach seinen Plänen begonnenen Baues zu führen hatte, die Erbauung von Karlstein zu übertragen; denn auch Peter Parler übernahm schon 1360 neben der Führung der beiden eben erwähnten großartigen Bauten noch die Errichtung des Chores der Bartholomäuskirche in Kolin. Das Vorgehen Karls IV., der den zweiten Prager Dombaumeister für den auf seine Anregung erstehenden Bau der Prager Moldaubrücke berief, rechtfertigt gewiss die Annahme, dass er nicht minder den ersten Prager Dombaumeister, dessen Berufung gleichfalls auf ihn zurückgieng, in ähnlicher Weise als den beim künstlerisch hervorragendsten Baue des Landes beschäftigten und bewährten Leiter für die Erbauung Karlsteins als einer Burg bestellte, für deren eigenartige Anlage unter den in Böhmen damals thätigen Künstlern kein anderer als der von Avignon selbst berufene erste Prager Dombaumeister Matthias von Arras geeignet erscheinen konnte.

Der Baucharakter Karlsteins bestätigt den durch vorstehende Auseinandersetzungen gewonnenen Sachverhalt. Die durch Matthias von Arras ausgeführten Theile des Prager Domes, welche seine künstlerische Eigenart am besten erkennen

---

1) Neuwirth, Geschichte d. bildenden Kunst i. Böhm. I. S. 610, urkundl. Beil. Nr. XXIV.

lassen, zeigen eine im großen wie im kleinen eingehaltene Einfachheit, welche Ornamente sehr spärlich, Vorkragungen und plastischen Schmuck nahezu gar nicht verwendet;[1]) all dieses fehlt auch in Karlstein fast vollständig, da in dem durch malerische Vertheilung der Einzelbauten höchst wirkungsvollen Ganzen eine unverkennbare Einfachheit der architektonischen Anordnung und Gliederung zutage tritt und der Schwerpunkt der Ausstattung in einzelnen architektonisch bedeutungslosen Räumen, wie in der Marienkirche oder dem selbst auf kunstvolle Treppenemporführung verzichtenden Stiegenhause des Hauptthurmes, auf die Wandmalereien fällt. Ja, selbst in der Katharinenkapelle und Kreuzkapelle hängt der überwältigende Eindruck nicht so sehr von den architektonisch ziemlich einfachen Verhältnissen als von der Edelsteinpracht, den Tafelbildern und Wandmalereien ab. Die künstlerische Bedeutung Karlsteins liegt auf dem Gebiete der Malerei in viel höherem Grade als auf jenem der Architektur, worin sich bis zu einem gewissen Grade wieder eine Übereinstimmung mit der Papstburg in Avignon ausspricht, welche bei Großartigkeit der Anlage eine monumentale Einfachheit der Gliederung erkennen lässt, indes die Oratorien und Gemächer aufs reichste mit Malereien geschmückt wurden.[2]) Erscheint durch diese Verhältnisse die Wechselbeziehung zwischen Karlstein und Avignon verstärkt, so spricht die Einfachheit der Karlsteiner Architektur gleichfalls für Matthias von Arras als Baumeister von Karlstein, wo der von ihm auch beim Prager Dombaue hervorgekehrte Grundsatz einfacher, aber durch Größenverhältnisse imponierender Baugedanken wieder begegnet und als ein im fernen Norden versteinertes Echo eines offenbar für die Papstburg in Avignon maßgebenden, ihm hochgeltenden Schlagwortes sich darstellt.

Da Karlstein mit seiner Doppelbestimmung als Befestigungs- und Cultbau, mit der auffallend großen Zahl gottesdienstlicher Räume und dem Reichthume an Malereien am meisten an die zwar großartigere Papstburg in Avignon anklingt, deren Architektur ein Zug monumentaler Einfachheit trägt,[3]) so darf man diesen Bau nicht nur als Vorbild für die nach Karl IV. genannte Burg, sondern auch den aus Avignon berufenen ersten Prager Dombaumeister Matthias von Arras als jenen Künstler betrachten, dessen an Bauten Frankreichs und besonders Avignons geläuterte Anschauungen den Charakter des Karlsteiner Baues bestimmten und demselben den Stempel der beim Prager Dome wahrnehmbaren Einfachheit aufdrückten. In einem überwältigenden Bauwerke Frankreichs hat Karlstein sein Muster, in einem aus Frankreich nach Böhmen gezogenen Künstler seinen Meister zu suchen, der in dem von drei Seiten durch waldige Berghöhen umschlossenen, gegen die Beraun sich öffnenden Thale das Haupt eines mächtigen Felskegels mit der Krone des böhmischen Burgenbaues schmückte.

Bei der Dürftigkeit der Baunachrichten wird es schwer, die Vollendungszeit der einzelnen Burgtheile näher zu bestimmen; der Hauptsache nach scheint der Bau bereits 1357 soweit vorgeschritten gewesen zu sein, dass einige Gebäude in ständige Verwendung genommen werden konnten. Die Stiftungsurkunde des Capitels vom 27. März 1357[4]) setzt einen genau geregelten Gottesdienst in drei Kapellenräumen, in der Kreuzkapelle, in der als Collegiatkirche zu verwendenden Marienkapelle und in der Nicolauskapelle, fest. Da in der erstgenannten nur ein Erzbischof oder ein Bischof das Messopfer celebrieren sollte und somit eine regelmäßige Feier des Gottesdienstes nicht stattfand, erlangen die für die beiden anderen erlassenen Bestimmungen erhöhte Bedeutung. Sollten sich der Dechant und die übrigen vier Canonici täglich zum Chordienste in der Marienkapelle einfinden, für welche die Zahl der täglichen Messen sogar festgesetzt wurde, dann musste diese Kapelle gleich der Nicolauskapelle, welche für den Fall, dass die Marienkapelle vorübergehend nicht in entsprechender Weise benützt werden könnte, zur Abhaltung des Chordienstes bestimmt wurde, vollständig benützbar sein. Diese Verwendbarkeit des Raumes lässt aber auch auf eine bereits in allem Wesentlichen abgeschlossene Ausstattung der beiden genannten Kapellen schließen, von denen die Nicolauskapelle im Palas, die Marienkapelle in einem davon etwas höher gelegenen thurmartigen Gebäude — auch Frauenthurm genannt — sich befindet. Waren diese Kapellen 1357 schon vollständig eingerichtet und für einen ganz regelmäßigen Chordienst verwendbar, dann waren offenbar selbst jene Gebäude, in denen sie lagen, fertig gestellt. Die Vollendungszeit des Palas und des Frauenthurmes, jener Theile, denen als Wohngebäude und als Raum für den geregelten Capitelgottesdienst ausgesprochen praktische Bedeutung zukam, wäre somit spätestens mit dem Frühjahre 1357 zu begrenzen; damit erscheint auch die Bauvollendung der im Mauerkörper des Frauenthurmes liegenden Katharinenkapelle gegeben, deren gar nicht besonders gedacht ist, da sie nur für die Privatandachtsübungen des Kaisers bestimmt war. Eine so strenge Gebundenheit des Chordienstes an verschiedene Stunden des Tages deutet aber nicht nur auf die bereits 1357 erfolgte Vollendung der dafür genannten Gebäude, sondern auch auf die in den Abschluss der Innenausstattung einzubeziehende, frühere Fertigstellung der Wandgemälde, da doch kaum anzunehmen ist, dass man an die Ausführung der letzteren erst gieng, als in der Marienkapelle tagsüber infolge des Chordienstes und der Darbringung des Messopfers eine mehrmalige Störung der Arbeit unvermeidlich war. Außerdem berechtigen die beschränkten räumlichen Verhältnisse der Marienkapelle, in welcher die Malerarbeit eine nicht unbeträchtliche Einschränkung des für die gottesdienstlichen Verrichtungen nöthigen Raumes und manche den Geistlichen lästige Unbequemlichkeit verursacht hätte, vollauf zu der Annahme, dass der kaiserliche Bauherr eine so kleine Kapelle gewiss nur mit vollständig abgeschlossener Ausstattung, also erst nach Ausführung der Wandgemälde, dem genau geregelten Gottesdienste übergab. Diese Annahme wird bestätigt durch die 1357 erfolgte Weihe des Altares, die insbesondere in einem derart

---

[1]) Grueber, Kunst d. Mittelalters in Böhmen. III. S. 33 u. 34. — [2]) Crowe u. Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei. II. Band. (Deutsch v. M. Jordan, Leipzig 1869.) S. 262 u. f. — [3]) Ehrle, Historia bibliothecae Romanorum Pontificum tum Bonifatianae tum Avenionensis. I. Band. (Rom 1890) Taf. 5 bis Taf. 8. — [4]) Sieh urkundl. Beil. Nr. I.

beschränkten Kirchenraume nur den Abschluss aller der geregelten Benützung unmittelbar vorausgehenden Arbeiten bedeutet. Die Bergung der Reliquien durch den Prager Erzbischof Ernst von Pardubitz, dessen Siegel an der darauf Bezug nehmenden Urkunde vor kurzem beim Abbrechen des Altares der Marienkirche gefunden wurde, verbürgt die gleiche Thatsache. Waren die Malereien an den Wänden der Marienkapelle schon ganz vollendet, als dieselbe vom Kaiser feierlichst im März 1357 dem geregelten Chordienste übergeben wurde, dann muss ihre Vollendung noch in das Jahr 1356 fallen, weil angesichts der klimatischen Verhältnisse nicht daran zu denken ist, dass vom Jänner bis zur ersten Märzhälfte 1357 in einem eben fertig gewordenen Kapellenraume so umfangreiche Wandmalereien ausgeführt wurden. Demnach erscheint der Bau des Palas und des Frauenthurmes 1357, die Ausführung der Wandgemälde in der Marienkapelle 1356 abgeschlossen. Die Ausschmückung der Katharinenkapelle muss gleichzeitig oder nicht viel später vollendet worden sein, da der Kaiser gewiss die Ausstattung des besonders für seine Andachtsübungen bestimmten Raumes nicht lange hinausschob; wenn sie überhaupt nach dem 27. März 1357 erfolgte, so kann sie gar nicht weit darüber hinaus liegen, weil ja ein Sommer zur Ausschmückung der äußerst kleinen, im Baue schon vollendeten Kapelle vollständig ausreichte. Fraglich bleibt es, ob das gemeinsame Wohnhaus für die Capitelgeistlichkeit, das Karl IV. vor die Thore der Burg verwies, bereits vollendet war; jedenfalls geht aus dieser Bestimmung des Kaisers, welcher wünschte, dass aus dem Vorhandensein eines solchen Gebäudes der Burg selbst keine Gefahr erwachse, klar und deutlich hervor, dass das vom Palas sich nordöstlich hinziehende, sogenannte »Domherrnhaus,« das nicht »ante portas castri« liegt, ursprünglich eine andere Verwendung gehabt haben muss.[1]) Die Einstellung des Verbotes, dass keine Frau im Thurmgebäude der Kreuzkapelle übernachten dürfe, gewinnt ihre Begründung wohl in der Thatsache, dass bereits Räume in den Untergeschossen vollendet waren, deren Vorhandensein den Gedanken einer solchen Möglichkeit nahe legte. Auch die Verfügung betreffs der Aufbewahrung des heil. Leibes Christi in der Marienkapelle oder in der Kreuzkapelle sowie betreffs des in letzterer abzuhaltenden Gottesdienstes traf Vorkehrungen für die bereits in absehbarer Zeit bevorstehende Benützung. Die Weihe der Kreuzkapelle erfolgte am 9. Februar 1365; demnach muss der Bau des Hauptthurmes 1364 als vollendet betrachtet werden. Da der Chronist gleichzeitig den Wandschmuck mit »auro puro et gemmis preciosis« sowie mit den »picturis multum preciosis« berührt, der offenbar bei der Weihe eines nur für Erzbischöfe und Bischöfe benützbaren Kapellenraumes schon vorhanden war und die Bedeutung desselben überaus zu heben und zu erhöhen vermochte, so darf man die Vollendung der damit charakterisierten Innenausstattung der Kreuzkapelle augenscheinlich auch mit 1364 begrenzen. Sie könnte sicher nicht nach dem 28. April 1367 fallen, da die an diesem Tage dem Maler Theodorich gewährte Steuerfreiheit seines Hofes in Mořin mit einem derartigen[2]) Hinweise auf die geleistete Arbeit begründet wurde, dass an ihrem bereits erfolgten Abschlusse gar nicht zu zweifeln ist. Wäre sie noch im Gange gewesen, dann hätte es der Kaiser wahrscheinlich hier ebenso wenig wie bei der 1359 dem Maler Nicolaus Wurmser von Straßburg zugewandten Begünstigung[3]) an einer Ermunterung zur Bethätigung weiteres großen Fleißes bei der Arbeit fehlen lassen. Die größte Wahrscheinlichkeit spricht also dafür, dass die Wand- und Tafelmalereien gleich dem in Gold und Edelsteinen glitzernden Schmucke der Wände in der Karlsteiner Kreuzkapelle 1364 vollendet wurden; denn ein früher fallender Vollendungstermin hätte gewiss eine frühere Weihe des Raumes nach sich gezogen. Die Herstellung der Wandmalereien im Treppenhause des Hauptthurmes ist wohl in dieselbe Zeit zu setzen; sie bilden ja einen wesentlichen Bestandtheil des zu der Kreuzkapelle in Beziehung stehenden Wandbilderschmuckes und bereiten gleichsam auf den wunderbaren Eindruck des Kapelleninnern vor, da sie selbst in einem minder günstig beleuchteten Raume den Emporsteigenden ununterbrochen zur frommen Sammlung anregen sollten. Die Spendung einer 1372 gegossenen Glocke muss für die Zeitbestimmung eines Bautheiles keineswegs besondere Bedeutung haben, bezeugt aber die nimmer rastende Fürsorge des Kaisers für die Erfordernisse seiner Stiftung.

Die unter Karl IV. vollendete Anlage erhielt später mehrere Zubauten, mit deren Abbruche die sachverständig und umsichtig vorgehende Restaurierungsleitung eben theilweise noch beschäftigt ist.[4]) Nächst dem ersten Thore und dem Thurme Worschilka, der in der nordwestlich ansteigenden Befestigungsmauer vortritt, hat der Thorthurm des eigentlichen Einganges zur Vorburg, den die im ursprünglichen Verlaufe erneuerten, zinnengekrönten Mauern mit dem ersten Thore verbinden, nach Niederlegung des später zugebauten Thores und der Auflassung der früheren Castellanswohnung die alte, in schlichtem Mauerwerke wirksame Form erhalten. Diesem Thorthurme gegenüber liegt das Burggrafenhaus mit interessanten Zellengewölben im Erdgeschosse, die offenbar einem Umbaue aus der Zeit Wladislaws II. entstammen; ein gedeckter Gang verbindet diesen Burgtheil mit dem malerischen Brunnenthurme auf dem Westvorsprunge des Burgberges. Östlich von der Vorburg erstreckt sich der Palas, in den beiden Untergeschossen Wirtschaftsräume und Diener-

---

[1]) Dafür spricht auch, dass nach dem Berichte von 1597 selbst die Wohnung des Capiteldechantes nicht hier, sondern anderwärts untergebracht war; vgl. Wocel, Relací o opravě hradu Karlšteina od r. 1597 a. a. O. S. 69 mit Anm. 11. — [2]) Woltmann-Pangerl, Buch d. Malerzeche in Prag. S. 117—118, Anm. 204: Artificiosam picturam et solemnem regalis nostrae capellae in Karlstein, qua • • magister Theodoricus pictor noster • • • praedictam capellam tam ingeniose et artificialiter decoravit. — [3]) Ebendas. S. 130, Anm. 369. Dominus imperator fecit graciam Magistro Nicolao dicto Wurmser de Argentina, Pictori suo, propter hoc, ut ipse diligenciori studio pingat loca et castra. — [4]) Da diese Abbruchsarbeiten noch nicht beendet sind und in der nächsten Zeit mehrfache mit denselben zusammenhängende Änderungen der Grundrisslinien bevorstehen, wurde von der Beigabe eines Grundrisses der Burganlage abgesehen. Für die hauptsächlich zu würdigenden Denkmale reichen übrigens vollauf die Grundrisse aus, welche mitgetheilt sind von Bock, Schloss Karlstein in Böhmen a. a. O. S. 75, Grueber, Kunst d. Mittelalters in Böhmen. III. S. 64 und Sedláček, Karlštein a. a. O. S. 3.

wohnungen, im dritten Stockwerke nebst einem großen Saale die Nicolauskapelle enthaltend, über welcher in dem abschließenden Halbthurme noch eine Privatkapelle des Kaisers angeordnet war; beide Kapellen verbindet eine enge Treppe. Kaiserliche Wohnräume waren im vierten und fünften Geschosse des Palas vertheilt, von welchem das sogenannte Wohnhaus der Canonici nordöstlich sich hinzieht und eine nach alten Anhaltspunkten erneuerte Verbindungsbrücke zu dem höher gelegenen Frauenthurme führt. Derselbe enthält über den im Erdgeschosse untergebrachten Gefängnissen die nach Aufhebung des Burggrafenamtes zur Dechantswohnung hergerichteten Gemächer der Lehensmannen des Ritterstandes, denen durch diese Eintheilung ein nahes Verweilen bei der von ihnen bewachten Krone ermöglicht wurde. Auf dem Gipfel des Burgfelsens steigt der mächtige Hauptthurm an, in dessen drittem Geschosse die berühmte Kreuzkapelle liegt; die beiden Geschosse unter derselben enthalten schmucklose Gemächer mit Kreuzgewölben, die beiden über ihr sind durch eine im Mauerkörper ausgesparte Treppe zugänglich. Zur Kreuzkapelle führt eine bequeme Stiege in dem südlich vorgebauten Treppenhause empor. Eine mit vier Warten besetzte Befestigungsmauer schließt den Hauptthurm als eine selbständige Anlage, die gleich der Vorburg, dem Palas und dem Frauenthurme durch eigene Schutzvorkehrungen besonders gesichert erscheint, von den übrigen Burgtheilen ab.

Als Aufbewahrungsort der deutschen Reichskleinodien, vieler hochverehrter Reliquien und verschiedener anderer wertvollen und bedeutungsreichen Gegenstände erfreute sich die nach dem Vorbilde der Papstresidenz in Avignon angelegte Burg Karlstein, deren erster Baumeister Matthias von Arras ihre von einem anderen Bauleiter abgeschlossene Vollendung nicht erlebte, besonders in den ersten Jahrzehnten ihres Bestandes der auszeichnenden Fürsorge der Landesfürsten, die wiederholt und gern hier weilten.[1]) An den Aufenthalt Wenzels IV. knüpfen sich manche düsteren Begebenheiten, welche die nimmer rastende Sage noch durch verschiedene Schauerbeigaben interessanter zu machen suchte. Die Festigkeit der Burg, nach welcher beim Ausbruche der Husitenstürme die Bibliothek des Cistercienserklosters Königsaal sowie Reliquienschätze und andere Kostbarkeiten der Prager Metropolitankirche in Sicherheit gebracht wurden, bestand besonders bei der Belagerung von 1422 die Feuerprobe. Selbst die 1487 ausgebrochene Feuersbrunst[2]) scheint trotz bedeutender Beschädigungen den Bestand des Bauwerkes nicht erheblich gefährdet zu haben, da man gerade nach dem furchtbaren Brande, der 1541 in Prag die Landtafel Böhmens vernichtete, die Verfügung traf, dass die Duplicatausfertigungen der Landtafeleintragungen in Karlstein aufbewahrt werden sollten, um einem ähnlichen Unglücke vorzubeugen und bei eventuellem Verluste der einen Sammlung durch die an anderem Orte aufbewahrte zweite gesichert zu sein. Verschiedene Summen für die Instandsetzung der Burg,[3]) welche das Land während der nächsten Jahre bewilligte, galten den durch die neue Bestimmung nothwendig gewordenen Wiederherstellungsarbeiten, die sich vorläufig noch auf das Nothwendigste beschränkten und erst unter Rudolf II. in größerem Umfange durchgeführt wurden. Holzlieferungen aus den Pürglitzer Waldungen[4]) oder von der Herrschaft Dobržisch[5]) wurden für den Schlossbau zu Karlstein bestimmt, für dessen »Reparazion« man 1585 Fürsorge traf;[6]) dass die damit zusammenhängenden Unternehmungen künstlerisch wertvolle Theile der Anlage betrafen, beweist z. B. die Thatsache, dass infolge des Hinweises des Karlsteiner Burggrafen Joachim Nowohradsky von Kolowrat auf die zu befürchtenden Wölbungsbeschädigungen der Kreuzkapelle an den Hauptmann und Forstmeister zu Dobržisch die Weisung ergieng, ersterem »Pawholz zur besserung der Cappeln daselbst« ausfolgen zu lassen. Fast das ganze letzte Jahrzehent des 16. Jahrhunderts war mit Restaurationsarbeiten in Karlstein ausgefüllt, für welche der Landtag 1588 die Summe von 750 Schock aussetzte und nicht viel später bestimmte, dass einige Personen »wegen Besichtigung des Gebäus Schloss Karlsteins und anderer Nothdurft abgeordnet werden möchten«;[7]) ebenso wurde offenbar auf ein ähnliches Ansuchen, wie es 1585 der Burggraf Johann Wchinsky von Wchinitz vorgebracht hatte,[8]) nach dem Schlusse der Restaurationsarbeiten eine besondere Commission behufs Feststellung des nunmehrigen Zustandes entsandt, aus deren Bericht[9]) der Umfang der ganzen Unternehmung genau erweisbar bleibt. Nach demselben handelte es sich außer der Herstellung eines bequemeren Zuganges und den damit verbundenen Befestigungsanlagen besonders um die Instandsetzung des Palas, bei welcher in einer Halle die Bildnisse der Familie Karls IV. übertüncht wurden. Abgesehen davon, dass durch Aufführung von Quermauern manches der alten Raumvertheilung verloren gieng und die Vergrößerung der Fenster auch der äußeren Erscheinung des Bauwerkes abträglich wurde, hatte unter den kunstgeschichtlich interessanten Räumen außer der mit alten Wandmalereien ausgestatteten, damals neugewölbten Nicolauskapelle besonders die 1357 dem Gottesdienste übergebene Marienkirche zu leiden. Dieselbe wurde nach Ausbrechen der Trennungsmauer mit dem anstoßenden Gemache vereinigt und erlangte auf diese Weise die doppelte Ausdehnung; zur

---

[1]) Karl IV. weilte in Karlstein 1355, 1357, 1358, 1359, 1360, 1361, 1362, 1364, 1365, 1370, 1371 und 1376; vgl. Huber, Regesten des Kaiserreichs unter Kaiser Karl IV. (Innsbruck 1877) S. 639. — [2]) Benessius minorita (veröffentlicht als Benessii Krabice de Waitmile archidiaconi Zatecensis et canonici Prag. chronicon ab anno 1257 usque ad an. 1487) in Dobners Monumenta historica Boemiae, IV. S. 78: Anno Domini MCCCCLXXXVII mense Februarii die 23 nocte sequenti turris in Karlstayn accensa est; Auge-Jitschinsky, Burg Karlstein. S. 60 und Ambros, Burg Karlstein und ihre Restaurierung a. a. O. S. 44 geben den 23. Mai 1487 an. — [3]) Sedláček, Karlštein a. a. O. S. 62 u. f. — [4]) Prag, Statthaltereiarchiv. Lit. K, num. 25, subn. 45. 16. Jän. 1580 (stawenij zámku Karlssteyna); 17. Mai 1582 (drziwij k staweni a pro potrzebu zamku Karlssteyna). — [5]) Ebendas. Lit. K, num. 25, subn. 48. — [6]) Allgemeine Beschreibung des Schlosses Karlstein aus Balbins Miscellaneen a. a. O. S. 596. — [7]) Die böhmischen Landtagsverhandlungen und Landtagsbeschlüsse vom Jahre 1526 an bis auf die Neuzeit. VII. (1586—1591, Prag 1891) S. 286; VIII. (1592—1594, Prag 1895) S. 383 u. 392. — [8]) Allgemeine Beschreibung des Schlosses Karlstein aus Balbins Misc. a. a. O. S. 597. — [9]) Wocel, Relací o opravě hradu Karlšteina od r. 1597 a. a. O. S. 67 u. f. — Deutscher Auszug in Mittheilungen d. k. k. Centralcommission, 3. Jahrg. S. 274—275. — Ambros, Burg Karlstein und ihre Restaurierung a. a. O. S. 45 u. f. stützt sich auch auf den Commissionsbericht.

Stützung der Decke mauerte man in der Mitte des erweiterten Kirchenraumes einen viereckigen Pfeiler aus dem Material der abgebrochenen Mauer auf. Diesem gegenüber gewann man durch die Anordnung eines größeren Fensters, in dessen kirchenchorähnlicher Wölbung der Altar aufgestellt wurde, reicheren Lichtzufluss; freilich gieng dabei ein Theil der Südwandbilder ebenso verloren wie die Wandmalereien auf der bei der Erweiterung der Marienkapelle beseitigten Nordwand. Allerdings verrieth das Verfahren gegen die anderen Wandbilder des Raumes keine größere Pietät; denn derselbe wurde mit Kalk übertüncht und nicht bloß die neugelegte Decke, sondern auch alle vier Wände erhielten eine neue Bemalung mit schönen Figuren aus dem alten und neuen Testamente, für welche die Maler eine Bezahlung von 500 Schock Meißn. empfiengen.[1]) Doch kann die Übertünchung nicht alle Wände gleichmäßig stark betroffen haben; die drei Darstellungen Karls IV. an der Südwand wurden nur übermalt und in eine den geänderten Kunstanschauungen angepasste Umrahmung eingeordnet. Glimpflicher als mit der Darstellung der apokalyptischen Reiter verfuhr man mit dem apokalyptischen Weibe. Der Umstand, dass die Katharinenkapelle und die Kreuzkapelle keiner besonderen Reparaturen bedurften, rettete den ursprünglichen Charakter dieser Burgtheile für spätere, verständnisvollere Zeiten, da in ersterer die Übermalungen des Kreuzigungsbildes an der Vorderseite des aufgemauerten Altartisches oder der Bildnisse Karls IV. und seiner Gemahlin über der Eingangsthüre das Wesen dieser Kunstwerke mehr vorübergehend verschleierten als ganz vernichteten. Übrigens waren die Instandsetzungsarbeiten 1597 nicht vollständig abgeschlossen, sondern dauerten auch in den ersten Jahren des 17. Jahrhundertes fort, wie die Bedachtnahme auf die Bedürfnisse der königlichen Wohnräume oder auf das Umgießen der aus Karls IV. Zeit stammenden Glocke[2]) bestätigen. Wird man auch von dem heute bei Restaurationsfragen eingenommenen Standpunkte den in Karlstein unter Rudolf II. ausgeführten Arbeiten die Zustimmung gewiss nicht in großem Umfange ertheilen, so bleibt es doch nicht uninteressant, dass die Burg Karlstein, dem goldenen Zeitalter des Kunstlebens in Böhmen entstammend, gerade unter jenem Herrscher, nach welchem man die rudolfinische Zeit als das silberne Zeitalter der Kunst Böhmens zu benennen pflegt, zum erstenmale durchgreifend restauriert wurde. Die Restauration der Bilder aus der Legende der beiden Landesheiligen Ludmila und Wenzel im Treppenhause der Kreuzkapelle in den Jahren 1608 und 1609, deren sich offenbar der Karlsteiner Burggraf Wilhelm Slawata sehr annahm,[3]) bedeutet eine kunstgeschichtlich in ungemein hohem Grade wichtige Phase der Bewegung, die besonders unter Rudolf II. sich die Fürsorge für Karlstein angelegen sein ließ.

Wie das Interesse von Privatpersonen noch im 16. Jahrhunderte der Burg und ihrer kostbaren Ausstattung sich zuwandte, erhellt am besten aus folgendem Berichte:[4]) »Anno 1555 quinta die mensis Aprilis, quae fuit dies Veneris ante Palmarum, ego Coelestinus Lunensis, reipublicae Beronensis ab epistolis, deo ita ordinante, ingressus sum arcem Carlstein; ascensurus turrim, vidi oculis meis capellam opibus, auro, lapidibus pretiosis undique exornatam, nec non coronam regni Boemiae, sceptrum, pomum aureum, Veronicam veram, crucem duplicem artificiosissime gemmis et lapidibus splendentem, caput draconis, quem St. Georgius interfecit, et duas tubas, quibus Judaei olim e mandato dei apud Jericho muros urbis devastarunt, tum etiam innumeras reliquias Divorum Divarumque. Quo spectaculo mirum in modum consolatus sum, nec quisquam facile crediderit, nisi propriis oculis perspexerit.« Als Angaben eines der Sache selbst ferner Stehenden gewinnen diese Aufzeichnungen fast eben solchen Wert wie die 1515 auf Befehl Wladislaws II. angelegte Beschreibung der Karlsteiner Reliquien von der Hand des Karlsteiner Dechantes Johannes Stradomirius, der auch die Schönheit der Kreuzkapelle begeistert preist.[5]) Wie überaus hoch man namentlich die zum böhmischen Kronschatze gehörigen Stücke hielt, beweisen die urkundlich feststellbaren Formalitäten ihrer Ausfolgung anlässlich der Krönung Rudolfs II.[6]) Bald schien aber Karlstein für die Aufbewahrung dieser Kostbarkeiten, von welchen man 1616 der böhmischen Königin Anna, der Gemahlin des Kaisers Matthias, mehrere Reliquien überlassen hatte,[7]) nicht mehr ausreichend sicher; nach der unter Ferdinand II. erfolgten Aufhebung des Karlsteiner Burggrafenamtes wurden die Kroninsignien und nicht viel später auch die Reliquien nach Prag gebracht, dessen Domschatz durch die Zuwendung der letzteren (1645) eine nicht unbeträchtliche Vermehrung erlangte.[8])

Karlsteins Bedeutung war damit allerdings wesentlich gesunken; das an Wandlungen des Besitzverhältnisses gebundene Privatinteresse[9]) drängte die Fürsorge des Landes in den Hintergrund, das in der Burg eine für ganz Böhmen

---

[1]) Wocel, Relací o opravě hradu Karlšteina od r. 1597 a. a. O. S. 73: Kostel jest všechen znova vápnem vydynchován a strop po spodu na rámích plátnem potažen a k trámům přibit, tak že trámův nic viděti není, nýbrž tím plátnem všechny přikryty jsou; a od vrchu jak strop tak zdi po všech čtyrech stranách až do dolejší půdy, po kteréž se chodí, kteráž také všecka znova na vápno cihlami podlážděna jest, rozličnými barvami, pěknými figurami z starého i nového zákona vymalován jest . . . . . od kteréhožto malování toho kostela samým malířům, jakž nám zprávu dali, 500 kop míš. dáno jest. — [2]) Prag, Statthaltereiarchiv. Lit. K, num. 25, subn. 54. 30. April 1605 Zuweisung eines neuen Geldbetrages (ku potrzebie nad ostaweni a opraweni pokogůw Kralowskych hradu Karlssteyna . . y na obnoweni a Slyti zase z nowu tehož zwonu kteryž niekdy Slawne pamieti Czysarz Karel na wiecznau k službam Božim pamatku vdielati etc.). — [3]) Balbin, Miscell. hist. reg. Bohem. dec. I. lib. III. cap. VIII. § 3, S. 103. Inter ascendendum ad sacellum (s. Crucis) a sinistris s. Wenceslai, a dextris s. Ludmillae vita picta est, illa a primis gradibus sursum, haec a sacello incipit deorsum. Utrobique erat subscriptio, sed iam ita attrita est, ut integre legi non possit. Ex eo tamen, quod adhuc legitur, colligitur, hanc vitam, postquam ea, quam Carolus IV. curaverat, vetustate pene periisset, renovatam esse a D. Guilelmo Slavata Burgravio Carlsteinensi et quidem s. Ludmillae An. 1608, s. Wenceslai autem anno 1609. — [4]) Schottky, Burg Karlstein S. 33, Anm.**). — [5]) Pessina, Phosphorus septicornis S. 411 u. f. — [6]) Ebendas. S. 418 u. f. — [7]) Ebendas. S. 422. — [8]) Ebendas. S. 410 u. 423; dazu Prag, Statthaltereiarchiv, Lit. K, num. 25, subn. 9. 12. Juli 1645. Copia Kayserl. Schreibens An Ihr Excellenz und die Königl. Statthalter zu Prage die in der nach weyl. Johan Kawka behausung befundene Reliquien betreffend. — [9]) Allgemeine Beschreibung des Schlosses Karlstein aus Balbins Miscellaneen a. a. O. S. 599 bis 601. — Sedláček, Karlštein a. a. O. S. 67—69. — Auge-Jitschinsky, Burg Karlstein S. 75 u. 76.

wichtige Stätte zu ehren aufhörte. Als Zeichen einer solchen Fürsorge hat noch der am 3. Februar 1652 von der böhmischen Kammer erlassene Auftrag zu gelten, dass der »teutschen Buchhalterey Raitt-Rath« Johann Wilhelm Diezler mit dem Schatzmeister des Prager Schlosses, dem bekannten Dionysius Miseron, sich nach Karlstein verfügen und daselbst der Eröffnung der Kapellen und Beschreibung aller Kirchensachen beiwohnen solle.[1]) Der Hinweis auf den kaiserlichen Befehl, dass nebst dem genannten Schatzmeister noch ein Buchhaltereibediente zu gedachtem Zwecke nach Karlstein zu entsenden sei, lässt auf ein gewisses Interesse des Landesfürsten angesichts der bei einem Besuche der Schweden 1648 angerichteten Verwüstungen schließen; da übrigens auch der Prager Erzbischof Cardinal Ernst Graf von Harrach zu dieser am 16. April 1652 abgehaltenen Commission einen Vertreter entsandte, so scheint es sich um eine mehr gemeinsame Unternehmung aller dabei zunächst interessierter Factoren gehandelt zu haben. Der Bericht des erwähnten Kammervertreters,[2]) welcher der Eröffnung der großen und der kleinen Kapellen beiwohnte, hebt hervor, es habe sich »aber darinnen nichts gefunden, so zu beschreiben gewest were.« Die Ausführungen desselben Gewährsmannes, welche 32 Jahre später nochmals auf den Zustand Karlsteins Bezug nehmen,[3]) gipfeln darin, dass das Schloss sehr eingegangen, darinnen die Zimmer ruiniert, die Öfen, Thüren und Fenster von den Kriegsvölkern eingeworfen, zerschlagen und verbrannt seien. Fast ebenso traurig wie um den Zustand der Burg musste es um das Kunstverständnis jener Commissionsmitglieder bestellt sein, die angesichts der Wand- und Tafelbilder der Überzeugung waren, es sei nichts Beschreibenswertes in den Karlsteiner Kapellen vorhanden. Dagegen spiegelt die dem Bauwerke gebliebene Aufmerksamkeit der mit Böhmens Geschichte sich befassenden Personen sich wieder in der ersten ausführlicheren Beschreibung Karlsteins durch Balbin;[4]) beim Vergleiche mit den heute noch erhaltenen Kunstschätzen der Burg erscheint der Bestand letzterer nicht gerade wesentlich verändert.

Welche Verwendung die einzelnen während des 17. Jahrhundertes wieder verfallenden Gebäude im Laufe der Zeit erlangten, zeigt der am 6. März 1731 vom Inspector Johann And. Pelz vorgelegte Bericht über die auf Karlstein nothwendig gewordenen Bauherstellungen.[5]) Die daraus feststellbare Benützung der königlichen Zimmer als Schüttboden war der Erhaltung des Palas gewiss nicht förderlich; die Dachungen, besonders des Rundthurmes über der Nicolauskapelle, jener über der Kreuz- und Marienkapelle, waren gleich den Grundmauern des Schlosses »gegen der untern Budnianer Seithen« schadhaft geworden. Selbst der Gedanke einer »Wiederhervorstellung« der Tafelbilder der Kreuzkapelle, mit welchen die uralten Bildnisse der kaiserlichen Majestät identisch sein müssen, taucht hier zum erstenmale auf, was gewiss nicht dafür spricht, dass »damals jeglicher Sinn, jegliches Interesse für die Denkmale des stockfinstern Mittelalters erloschen war, man die erhaltenen Denkmale mit einer Art verächtlichen Mitleids ansah und sie als wertloses Gerümpel mit barbarischer Stumpfheit dem Verfalle und Verderben preisgab.«[6])

Ein allgemeines Interesse wandte sich dem Schlosse Karlstein und seinen mittelalterlichen Bilderschätzen erst im letzten Viertel des 18. Jahrhundertes zu. Die von Gotthold Ephraim Lessing besorgte Ausgabe der »Schedula diversarum artium« des Theophilus Presbyter[7]) hatte die Erörterung über das Alter der Ölmalerei in den Kreis der damals mit Vorliebe gepflegten Untersuchungen gerückt und »durch ganz Europa Prüfungen alter Gemälde« veranlasst;[8]) sie regte auch die erste fachmännische Untersuchung der Karlsteiner Bilder an, wobei der Zufall den nächsten Vermittler spielte.

Als nämlich der Maler Johann Quirin Jahn 1775 für Pelzels Geschichte Karls IV. das Bildnis des Herrschers,[9]) das in Karlstein sich einigemal unter den Darstellungen der alten Wandmalereien findet, zeichnen wollte, bemerkte er bei der näheren Beschäftigung mit dem Gegenstande zu seiner großen Verwunderung, dass diese Bilder Ölgemälde seien.[10]) Diese Wahrnehmung gewann in einer Epoche, die sich eben lebhaft für die Bestimmung des Ursprunges der Ölmalerei interessierte, eine um so größere Bedeutung, weil durch die Entdeckung Jahns, falls sie sich bei näherer Prüfung als richtig erwies, die Ölmalerei wenigstens um ein Jahrhundert älter erschien, als bisher für ihre Entstehung angenommen worden war. Eine darauf abzielende genaue Untersuchung, welche behufs endgiltiger Beantwortung einer kunstgeschichtlichen Tagesfrage als unerlässlich geboten gelten musste, rückte über die engen Grenzen einer mehr localgeschichtlichen Forschung auf das weite Gebiet der für die Kunstentwicklung aller Länder gleich wichtigen Fragen hinaus.

Da die Wahrnehmung des Malers Jahn bei den Malereien der Marien- und Katharinenkapelle einsetzte,[11]) hat sie im Hinblicke auf die bereits erwähnten Übermalungen, welche gerade die Wandbilder der ersteren unter Rudolf II. trafen, gar nichts überaus Befremdendes, sondern findet mit dieser Thatsache eine vollkommen ausreichende Erklärung. Auffallend bleibt es freilich, dass man trotz des bekannten Thatbestandes sich einredete, die Wände der Marienkapelle seien anfangs alle mit verschiedenen Ölgemälden verziert und unter Rudolf II. mit Wasserfarben übermalt worden, wobei man nur die

---

[1]) Sieh urkundl. Beil. Nr. II. — [2]) Ebendas. Nr. III. — [3]) Ebendas. Nr. IV. — [4]) Balbin, Miscellanea hist. reg. Boh. dec. I. lib. III. cap. VIII. §. 3, S. 100—107; Historiae beat. virg. in sancto monte auctuarium, S. 55—58. — [5]) Sieh urkundl. Beilage Nr. V. — [6]) Ambros, Burg Karlstein und ihre Restaurierung a. a. O. S. 48. — [7]) Lessing, Vom Alter der Ölmalerei aus dem Theophilus Presbyter (1774). — Ausgabe von A. Ilg in den Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, VII. Band (Wien 1874). — [8]) J. Q. Jahn, Etwas von den ältesten Malern Böhmens, a. a. O., Vorrede, S. 2. — [9]) Der Titelkupfer des Werkes von Pelzel ist nach dem Bildnisse Karls über der Thüre der Katharinenkapelle ausgeführt; vgl. J. Q. Jahn, Etwas von den ältesten Malern Böhmens a. a. O. S. 89—90. — [10]) A. G. Meißner, Historisch-malerische Darstellungen aus Böhmen. S. 48. — [11]) Ehemant, Etwas zur Kunstgeschichte Böhmens in Dobrowskys »Böhmischer Litteratur auf das Jahr 1779,« 1. Band, 3. Stück (Prag 1779), S. 210. — Allgemeine Beschreibung des Schlosses Karlstein aus Balbins Miscellaneen a. a. O. S. 577, Anm. l.

drei Scenen mit den Bildnissen Karls IV. schonte, die angeblich »noch itzt ungleich besser als das Übermalte aussehen« sollten, während gerade sie stark übermalt sind.

An der Spitze jener Männer, welche die Eigenart der Karlsteiner Malereien, insbesondere der Tafelbilder, näher zu bestimmen suchten, stand der junge Prager Universitätsprofessor Franz Lothar Ehemant, der seine Erholungsstunden den bildenden Künsten schenkte.[1]) Derselbe war in seiner Vorliebe für vaterländische Geschichte und Archäologie, über welche er auch unentgeltliche Privatcollegien las, auf die Karlsteiner Bilder aufmerksam geworden und trat 1779 für eine Untersuchung derselben durch Fachmänner ein.[2]) Ihm und dem Historienmaler J. Quirin Jahn, welcher schon 1775 über die Karlsteiner Malereien verschiedene Kunstbemerkungen mitgetheilt hatte,[3]) ist die Einführung der Karlsteiner Denkmale in die kunstgeschichtliche Litteratur zu danken, die im Verlaufe eines Jahrhundertes wiederholt auf den interessanten Gegenstand zurückkam, ohne bisher an eine der Bedeutung desselben würdige Publication zu denken.

Wenn auch Ehemant nach zeitgenössischem Zeugnisse »damals nur angehender Lehrer, noch weniger Kunstkenner, und durch Vorurtheile sowohl als durch Vorliebe getäuscht« wurde,[4]) wenn seine kunstgeschichtliche Kenntnis und Befähigung auch mit der von ihm vertretenen Ansicht, dass Albrecht Dürer für Wenzel IV. in Prag gemalt habe,[5]) in ein nicht gerade zu vortheilhaftes Licht rückt, so bedeutet doch sein Eintreten für die Wertschätzung der Karlsteiner Bilder eine für Böhmens Kunstgeschichte nicht unwichtige That. Um schlechterdings jeden Zweifel zu beheben, ob die Karlsteiner Tafelbilder alle Merkmale an sich trügen, welche der schwierigste Kenner von Ölgemälden nur verlangen könnte, ließ sich Ehemant die genaue Untersuchung der Bilder angelegen sein. Zur fachmännischen Stützung der dabei gewonnenen Ergebnisse zog er schon 1779 den als hervorragenden Bilderkenner gerühmten Kastner bei, der sich zugleich »aufs Bilderrenovieren« vor allen verstand[6]) und auch von dem Maler Johann Quirin Jahn als »in der Herstellung der alten Gemälde vorzüglich« ausgezeichnet anerkannt wurde.[7]) Dieser Gewährsmann pflichtete der Meinung Ehemants bei, dass die Karlsteiner Bilder wahre Ölgemälde seien; doch begnügte er sich dabei nicht mit einer einfachen Besichtigung, nach welcher Ehemant das Publicum der Bestätigung seiner Annahme durch das Urtheil des Sachverständigen versicherte, sondern sann augenscheinlich über ein Mittel nach, durch welches auch vom Standpunkte der Maltechnik das Vorhandensein der Ölmalerei auf den Karlsteiner Bildern erwiesen werden könnte. Ein solches wurde offenbar bei der 1780 durchgeführten, von der Landesregierung selbst unterstützten Untersuchung[8]) angewendet, welcher außer Ehemant und Kastner noch der schon genannte Maler Jahn, der als Kupferstichsammler, Kunstliebhaber und Maler in Prag damals geschätzte Franz Wolff[9]) und der besonders durch seine Sammlung alter Bilder, Handzeichnungen und Kupferstiche zum Ansehen eines Kunstverständigen gelangte gelehrte Mathematiker Joseph Sechter beigezogen wurden.

Über die Art und Weise, auf welche man sich davon zu überzeugen suchte, ob die Karlsteiner Tafelbilder thatsächlich Ölgemälde seien oder nicht, sprach sich Ehemant in einem an den Fürsten Kaunitz gerichteten Briefe also aus:[10])

»Die Erörterung der kritischen Frage belangend, ob diese Bilder Ölgemälde sind, ließ ich sie geflissentlich noch einmal von dem Maler Kastner genau untersuchen. Demzufolge überzog er die Malereien mit einer Masse, die sonst auch den zähesten Firnis auflöst, ohne jedoch die darunter befindliche Ölfarbe anzugreifen! — Aber nach vielem Beitzen und Frottieren, sogar mit harten Bürsten, spürte man weder den geringsten Firnisgeruch, noch wurden die feinsten Lasierungen der Ölmalerei angegriffen. Doch schon diese Lasierungen, die man mit Wasserfarben nie hervorbringen kann, ja selbst der mäßige Glanz, den diese Gemälde auch nach vier Jahrhunderten besitzen, selbst die Züge, die der Pinsel hie und da in der fetten Farbe zurückgelassen, wären schon hinlängliche Merkmale der Ölmalerei, die sogar den schwierigsten Kenner beruhigen könnten, wenn sie auch Kastner nicht auf eine mechanische Art untersucht hätte.«

Leider erfährt man nichts Näheres über die Beschaffenheit des bei dem eben erwähnten Verfahren zur Verwendung gelangten Mittels; der zur Prüfung der Karlsteiner Bilder beigezogene, selbst als Maler thätige J. Quirin Jahn konnte auch nur mehr über die Wirkung desselben als über die Ursachen berichten:[11])

»Die Ölgemälde, ob sie es wirklich sind, hatte der sel. Ehemant 1780 mit einer schleimigen Zusammensetzung des Herrn Kastners, welcher sie als ein Geheimnis zum Bilderputzen vor sich behält, geprüft. Dieser klare, durchsichtige Schleim nimmt in kurzer Zeit allen Schmutz von den Ölgemälden weg, ehe noch die Feuchtigkeit das Schüttgelbe, wenn welches in den Gemälden ist, erweichen kann; aber eben so geschwind hebt es die Farben in Wassergemälden oder Wachs. Dies lehrte und überzeugte den Ehemant, welche Gemälde in Öl- oder Wasserfarben gemalt sind. Von Wachsbeisatz oder wohl ganze Gemälde davon, welches das Terpentinöl auf der Stelle und obiger Schleim bald auflöst, haben wir nirgends eine Spur gefunden.«

---

[1]) Kurze Biographie des sel. Professors Ehemants. Materialien zur alten und neuen Statistik von Böhmen. (Leipzig-Prag 1788.) 6. Heft, S. 188—190. [2]) Ehemant, »Etwas zur Kunstgeschichte Böhmens« a. a. O. S. 212. — [3]) Allgemeine Beschreibung des Schlosses Karlstein aus Balbins Miscellaneen a. a. O. S. 577, Anm. l. — [4]) J. Q. Jahn, Etwas von den ältesten Malern Böhmens a. a. O. S. 10, Anm. *a)*. — [5]) Ehemant, Etwas zur Kunstgeschichte Böhmens a. a. O. S. 216. — [6]) Ebendas. S. 212. — [7]) J. Q. Jahn, Etwas von den ältesten Malern Böhmens a. a. O. S. 10, Anm. *b)* — [8]) Ebendas. S. 10 u. 11, Anm. *b)* — [9]) Meißner, Historisch-malerische Darstellungen aus Böhmen. S. 48. Anm. **) Derselbe fertigte damals die Zeichnung an, nach welcher der dem Aufsatze Meißners beigegebene Stich ausgeführt wurde. — [10]) Die Schildereien der böhmischen Königsburg Karlstein a. a. O. S. 89—90. — [11]) J. Q. Jahn, Etwas von den ältesten Malern Böhmens a. a. O. S. 29, Anm. *p)*.

Da bei der Gleichartigkeit des Charakters der Tafelbilder in der Kreuzkapelle, die bei dieser durch Augenzeugen geschilderten Untersuchung der Karlsteiner Bilder zunächst in Frage kamen, die Erprobung des Mittels an einer Tafel oder höchstens an zweien genügend erscheinen musste, so darf man mit gutem Grunde annehmen, dass nur das eine oder das andere Bild mit dem »Kastnerischen Schleime« geprüft wurde. Die von Ehemant gegebene Darstellung des Verfahrens lässt nach dem vielen Beitzen und Frottieren, nach der Verwendung der harten Bürsten darauf schließen, dass die davon betroffenen Bilder auch heute noch Spuren eines so gewaltthätigen Vorgehens an sich tragen müssen. Auf dieselben deutet kein anderes Bild der Kreuzkapelle in so hohem Grade hin wie das des Evangelisten Matthäus rechts von der Altarwandnische, das sich nach dem Orte seiner Aufstellung und den Zustandsverhältnissen aller benachbarten Tafeln viel besser erhalten haben müsste, als es thatsächlich der Fall ist. Denn das stark abgeriebene Äußere des Bildes lässt die Einzelheiten nur wie unter einem Schleier wahrnehmen und deutet wie bei dem unmittelbar darunter befindlichen Paulusbilde auf einen etwas rücksichtslosen Eingriff von außen hin. Ebenso scheint das heute noch in Karlstein befindliche Tafelwerk des Thomas von Modena, dessen Eccehomo-Darstellung bereits Jahn stark beschädigt nennt [1]) und auch Friedrich Schlegel bei seinem Besuche der Burg im Jahre 1808 mit Bezug auf den fehlenden Kopf als ganz verstümmelt erkannte, ein nicht minder beklagenswertes Versuchsobject der Karlsteiner Bilderuntersuchung von 1780 abgegeben zu haben. Bei letzterer intervenierte auch der k. Bauamtsübergeher des Prager Schlossbaues Marbacher, gegen dessen Quittung nach einem Hofdecrete vom 19. April 1780 für die »bey Untersuchung der Bilder in der Schloss Kapellen zu Carlstein aufgeloffenen Kösten« 17 fl. 16 kr. ausbezahlt wurden.[2])

Der Zustand, in welchem sich die Karlsteiner Malereien, insbesondere die Tafelbilder der Kreuzkapelle bei der Untersuchung im Jahre 1780 befanden, war zwar nicht durchaus befriedigend, aber auch keineswegs trostlos, wie aus dem vom 24. Mai 1779 datierten Briefe Ehemants an den Fürsten Kaunitz hervorgeht: [3])

»Vom Gewürme haben zwar einige Gemälde etwas, andere im Gegentheile fast gar nichts gelitten. Vermodert ist kein einziges. In Stücke sind einige Bilder zertrümmert, und zwar theils durchs Herunterfallen, theils durch Herunterwerfen. Verloren sind meines Wissens zwei Stücke gegangen, nämlich das Mittelbild aus dem ehemaligen Altare der Nicolaikirche; dann eines aus der Kreuzkirche selbst, das schon zu Balbins Zeiten fehlte. Die Zahl aller auf Holz gemalten Bilder beläuft sich auf 134 Stücke und sie sind sämmtlich hinsichtlich des Bretts noch so wohl erhalten, dass sie ohne Gefahr allenfalls durch die ganze Welt geführt werden könnten.

Allein diesen seltenen Werken der nach den finstersten Zeiten wieder aufkeimenden Kunst droht die schlechte Bewahrung, ja der gänzliche Einsturz des Schlosses, das beim Zusammensinken einzelner Partien des Kalkfelsens, auf dem es ruht, schon viele Ritze und Spalten bekommen und wirklich schon seit kurzem ein paar Flügel verloren hat, den gänzlichen Untergang.

Was jene Bilder betrifft, die auf der Wand in den drei Fensterbogen angebracht sind, so haben sie nicht nur durch Risse des wiewohl gegen 14 Fuß dicken Gemäuers, sondern auch durch sehr unschickliche Unterstemmung einigen Schaden gelitten; noch mehr aber durch öftere Anlegung der Leitern bei Herabhebung und Hinaufhebung der Reliquien, wovon die meisten entweder in die Gemälde selbst oder wenigstens in deren Rahmen eingelassen waren. Auch sieht man aus den mit Kreide auf die Gemälde geschriebenen Namen, dass Neugierde und Eigenliebe manchen daselbst über die Leiter hinauf gelockt hat. Auch der sehr dick aufgetragene Kreidengrund, ja sogar die Eigenschaften einiger Farben, trugen nicht wenig zur Abschälung der Gemälde bei. Selbst die Sonne hatte einigen Einfluss auf diejenigen, die sie bescheinen konnte. Daher kommt es, dass man nur 40 Bilder für gut, 38 für mittelmäßig und die übrigen 56 Stücke für schlecht erhalten oder sehr beschädigt ausgegeben hat.«

Die Ergebnisse der Untersuchung erregten zunächst das Interesse des bekannten Gönners und Beförderers der böhmischen Litteratur, des Grafen Eugen von Wrbna, welcher der Kaiserin Maria Theresia darüber Bericht erstattete. Privatbriefe Ehemants gaben nach Wien, wo gerade Chr. Mechel die Aufstellung der kaiserlichen Bildergalerie leitete, weitere Aufschlüsse über die Bedeutung der Wahrnehmungen bei der Karlsteiner Bilderuntersuchung, die am 10. Mai 1780 die überraschende Thatsache feststellte,[4]) dass die Madonna zwischen dem heil. Wenzel und dem heil. Palmatius eine Inschrift trug, nach welcher Thomas von Modena als der Meister dieses Werkes angesehen werden musste. Dadurch wurde gerade in einer Zeit, in welcher man sich in Wien für die Erwerbung interessanter Bilder in höherem Grade interessierte, die Aufmerksamkeit maßgebender Persönlichkeiten auf die Karlsteiner Bilder gelenkt; der Wunsch, einige derselben in der Wiener Sammlung zu besitzen und letzterer einen Bruchtheil der augenscheinlich ältesten Ölmalereien einzuverleiben, wurde bald Befehl.

Schon am 2. April 1780 theilte Graf Rosenberg dem Hofkammmerpräsidenten Grafen von Kolowrat den Befehl des Kaisers mit, dass einige Bilder aus dem königlichen Schlosse Karlstein unverzüglich nach Wien gebracht werden

---

[1]) J. Q. Jahn, Etwas von den ältesten Malern Böhmens a. a. O. S. 16, Anm. g. — [2]) Prag, k. k. Statthaltereiarchiv. Elenchus in camerali de anno 1764 usque 1785. A—S. Deren ad Lit. K. rubrica camerali gehörigen Materien, Nr. 19. — Hofdecrete pro anno 1780, April S. 90; »vermög der angebogenen Nota beläuft sich die bey der auf allerhöchsten Befehl vorgenommenen Untersuchung der Bilder in der Schloßkapelle zu Karlstein zusammen auf 17 fl. 16 kr.« — [3]) Die Schildereien der böhmischen Königsburg Karlstein a. a. S. 78—79. — [4]) J. Q. Jahn, Etwas von den ältesten Malern Böhmens a. a. O. S. 12. — Unter dem Facsimile der Inschrift, welches die Memorabilia Carlstein. im Prager k. k. Statthaltereiarchive enthalten, befindet sich auch die Angabe, dass die auf Thomas von Modena deutende Inschrift am 10. Mai 1780 entdeckt wurde.

sollten, und ersuchte ihn, bei den Behörden das Nöthige zu veranlassen. Am 7. April gieng bereits dem Oberstburggrafen in Prag, dem Fürsten zu Fürstenberg, die Weisung zu, allsogleich die Veranstaltung zu treffen, dass die angezeigten Bilder nach Wien befördert würden. Die Gegenvorstellungen des Oberstburggrafen, auf welche Graf von Kolowrat am 19. April den Grafen Rosenberg verwies, veranlassten zunächst die am 25. April abgegebene Erklärung des Oberstkämmerers, dass nach den vom Oberstburggrafen in Prag angeführten Umständen die Absendung der Karlsteiner Bilder nach Wien zu unterbleiben habe.[1]) Die interessanten Wahrnehmungen, welche sich bei der Untersuchung am 10. Mai 1780 ergaben, mussten neuerlich den Gedanken der Überführung einiger Stücke in die kaiserliche Sammlung nach Wien anregen, weil letztere dadurch Bilder von ganz eigenartiger Bedeutung gewann, auf welche man auch in Wien, wie die neuerliche Prüfung hinsichtlich des Nachweises der Ölmalerei schließen lässt,[2]) besonders Wert legte. Denn »auf hohen Hofbefehl wurden die drei Mutina, der Heiland am Kreuze mit Maria und Johannes und zwei Kirchenlehrer« aus der Karlsteiner Kreuzkapelle nach Wien gesendet. Ehemant überwachte die Aushebung und den Transport dieser Stücke und reiste selbst nach Wien, um weitere Auskunft zu geben. Kein Geringerer als der berühmte Staatsmann Fürst Kaunitz, den »überhaupt diese für die Kunst und unser Vaterland wichtige Entdeckung sehr interessierte,« veranlasste die genauere Untersuchung der Karlsteiner Bilder durch die Wiener Malerakademie, welche sich auch dafür aussprach, dass die erwähnten sechs Bilder wirklich Ölgemälde seien. Chr. Mechel betrachtete die »Werke eines Mutina, des ältesten aller nun bekannten Ölmaler« als einen besonderen Schatz der Wiener Sammlung,[3]) da er die Entstehung bis in das Jahr 1297 hinaufrückte.[4]) Ehemant begnügte sich jedoch offenbar nicht mit den Ergebnissen der Karlsteiner Bilderuntersuchung, sondern bestrebte sich, auch andere alte Tafelbilder Böhmens, wie das bekannte, 1780 von ihm untersuchte Marienbild der Königsaaler Stiftskirche,[5]) damit in Fühlung zu bringen. Ja, er bereitete sogar eine »Beschreibung der Karlsteinischen Alterthümer« vor, deren Widmung dem schon erwähnten Grafen Eugen von Wrbna zugedacht war. Pelzel kündigte 1780 bereits die nächstens bevorstehende Herausgabe dieser neuen Beschreibung des Schlosses an.[6]) Leider konnte schon wenige Jahre nach dem am 26. October 1782 erfolgten Tode Ehemants nicht einmal Professor Steinsky, sein vertrautester Freund, irgendwelche Auskunft über den Verbleib der darauf abzielenden Vorarbeiten oder des Manuscriptes geben.[7])

Als Ehemant starb, befanden sich in seinem Privatbesitze oder vielmehr augenscheinlich nur in seiner Verwahrung mehrere, aus Karlstein stammende Kunstgegenstände, darunter auch zwei alte Tafelbilder; es wurde daher »der in der Verlassenschaft des Professors Ehemant gefundenen nach Carlstein gehörigen Alten Oehl-Gemälden dann Missalien an die Universitäts-Bibliothek Abgebung«[8]) angeordnet. An den k. k. Stadthauptmann der Prager Neustadt ergieng am 21. Mai 1783 die Weisung, dem Ehemant'schen Testamentsvollstrecker Johann Pulpan aufzutragen, die in der Verlassenschaft vorgefundenen zwei alten Karlsteiner Ölgemälde, einige alte Missalien und ein Copiar der Karlsteiner Documente der Prager Universitätsbibliothek zu übergeben, da diese Gegenstände für die Geschichtsforschung weit mehr Bedeutung hätten als für die nunmehr unbenützte Karlsteiner Kapelle. Bereits am 12. Juni 1783 wurden von dem genannten Testamentsvollstrecker die erwähnten Bilder — nämlich der heil. Thomas und ein Altarseitenblatt hl. Maria mit dem Jesukinde[9]) — der Universitätsbibliothek in Prag abgeliefert,[10]) wo sie nahezu 60 Jahre verblieben; doch erfolgte in diesem Zeitraume auch eine Überprüfung der beiden Stücke in Wien, wohin sie auf allerhöchsten Befehl gesandt wurden, um von kunstverständigen Männern geprüft und als wirkliche Ölgemälde anerkannt zu werden.[11])

Der Karlsteiner Bilderbestand hatte durch die Zuweisung einzelner Stücke in die Wiener Sammlung und in die Prager Universitätsbibliothek den ersten bedeutenderen Verlust erlitten, gegen welchen das bereits von Balbin festgestellte Fehlen eines Tafelbildes der Kreuzkapelle[12]) verschwindet. Man sah aber in Böhmen dieser Verschleppung der heimischen Kunstschätze an verschiedene Aufbewahrungsorte nicht gleichgiltig zu; da der am 4. November 1841 vom Präsidium der k. k. vereinigten Hofkanzlei erfolgte Hinweis, es seien »von den Höchstseligen Majestäten vor 60 und 40 Jahren« die aus der Burg Karlstein überlassenen Gegenstände als »integrirende Theile von kais. Sammlungen« erklärt worden,[13]) sich auf offenkundige Thatsachen bezieht, so ergibt sich daraus, dass man von Böhmen aus nicht nur bald nach der Übergabe

---

[1]) Engerth, Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses: Gemälde. (3 Bände, Wien, 1882, 1884, 1886.) III. S. 281, Nr. 161, 162, 163 u. 164. — [2]) Sieh urkundl. Beil. Nr. XXVIII. — [3]) Chr. v. Mechel, Verzeichnis der Gemälde der kaiserlich königlichen Bilder-Gallerie in Wien. (Wien 1783.) Einleitung, S. XVII. — [4]) Ebendas. S. 230. — [5]) J. Q. Jahn, Etwas von den ältesten Malern Böhmens a. a. O. S. 36. — [6]) Pelzel, Kaiser Karl der Vierte, König in Böhmen. 2. Band. (Prag 1780) S 561, Anm. 1. — [7]) Allgemeine Beschreibung des Schlosses Karlstein aus Balbins Miscellaneen a. a. O. S. 571. — Meißner, Historisch-malerische Darstellungen aus Böhmen. S. 48 verzeichnet den Plan Ehemants. — Schottky, Burg Karlstein. S. 17, Anm. *) bemerkt, Ehemant hätte schon einen Theil der Schilderung ausgearbeitet gehabt und Kupferplatten dazu stechen lassen. — [8]) Prag, Statthaltereiarchiv, Elenchus in camerali de anno 1764 usque 1785 a. a. O. Nr. 25. — [9]) J. Q. Jahn, Etwas von den ältesten Malern Böhmens a. a. O. S. 80 gibt an, dass der in die Prager Universitätsbibliothek gekommene Apostel von der Altarwand der Kreuzkapelle stammte. An derselben findet sich heute, vorausgesetzt, dass das Tafelbild nach seiner Zurückstellung im Jahre 1842 wieder an seine ursprüngliche Stelle kam, kein heil. Matthias, als welcher das Bild von dem Prager Bibliothekar Ungar und dem Custos Fischer bezeichnet wird. Dagegen erscheint rechts von den Frauen neben dem Schmerzensmanne in der Tumba der heil. Thomas, den Fr. Schlegel 1808 in der Prager Universitätsbibliothek gesehen zu haben angibt. Da letzteres Stück an die unter Ehemants Aufsicht herausgehobenen Bilder stieß und mit denselben leicht auszuheben war, so scheint hier eine Verwechslung vorzuliegen, die bei den Attributen der beiden Heiligen sich leicht erklärt. Übrigens ist die Beziehung des heil. Thomas an dieser Stelle zu dem Schmerzensmanne eine viel sachgemäßere als bei dem heil. Matthias. — [10]) Sieh urkundl. Beil. Nr. XXVII. — [11]) Ebendas. Nr. XXVIII. — [12]) Balbin, Miscellanea hist. reg. Boh. dec. I. lib. III. cap. VIII. §. 3, S. 104: Quanquam iam ex his una perdita sit. — [13]) Sieh urkundl. Beil. Nr. XXXI.

der Karlsteiner Bilder nach Wien und Prag, sondern auch noch später am Beginne des 19. Jahrhundertes die Wiedererlangung dieser Kunstwerke für Karlstein anstrebte.

Abgesehen von der Thatsache, dass durch die Untersuchung des Karlsteiner Bilderbestandes sowie durch die Überführung einzelner Stücke nach Wien und Prag der eigenartige Wert der alten Malereien Böhmens in ein neues Licht rückte, wurde letzterer auch bald der Gegenstand fachmännischer Erörterungen. 1787 äußerte Murr bereits seine Bedenken gegen die Richtigkeit der Annahme, es seien mit den Karlsteiner Bildern wichtige Denkmale für die Geschichte der Ölmalerei entdeckt worden, indem er darauf hinwies, dass bei Restaurationsarbeiten in Karlstein die »Anstreicher auch diese alten in die Wände eingesetzten Bilder zugleich mit überstrichen haben« könnten.[1]) Da gleichzeitig die auf Balbins Angaben sich stützende Beschreibung Karlsteins veröffentlicht wurde und sowohl die alten Satzungen der Prager Malerzeche als auch die für letztere wichtigen Privilegien aus den Tagen Karls IV. und Wenzels IV. nebst den urkundlichen Nachweisen der Hofmaler des ersteren in besonderem Grade fachmännische Berücksichtigung fanden, so ergab es sich in gewisser Hinsicht als ein naturgemäßer Abschluss der Bewegung, dass der Maler J. Quirin Jahn, welcher die ganze Angelegenheit als Augenzeuge und Fachmann mit regstem Interesse verfolgte, die den ersten Anstoß gebende Entdeckung in Karlstein gemacht und der Untersuchung der Bilder beigewohnt hatte, alle Beobachtungen und die dagegen erhobenen Einwände in seinem oft erwähnten Aufsatze über die ältesten Maler Böhmens zusammenfasste und mit seinem Beitrage zur Geschichte der Ölmalerei und Perspective auch vom Standpunkte des ausübenden Künstlers beleuchtete. Allein obzwar A. G. Meißner nur kurze Zeit darauf in den »historisch malerischen Darstellungen aus Böhmen« der Burg Karlstein und ihren Kunstschätzen die erste Stelle einräumte, trug diese unausgesetzte Hervorkehrung der Wertschätzung dieser einheimischen Denkmale nicht die Früchte, welche man wohl zunächst hätte erwarten dürfen. Beschränkten sich die im Jahre 1800 zur Ausschmückung von Laxenburg überlassenen Karlsteiner Stücke thatsächlich nur auf die Bettstätte Karls IV. und einige Gegenstände von untergeordneter Bedeutung,[2]) so gieng bei den 1802 durchgeführten Abtragungsarbeiten der baufälligen, über dem innern Burgthore sich erhebenden Thürme[3]) doch manches von den anziehenden Eigenthümlichkeiten der alten Königsburg verloren.

Deuten die zuletzt erwähnten Verfügungen keineswegs darauf hin, dass man in Karlstein alles Alterthümliche pietätvoll zu erhalten suchte, so änderte sich die Sachlage seit dem 23. Juni 1812 wenigstens einigermaßen zum Bessern. An diesem Tage besuchte Kaiser Franz I. in Begleitung der Gemahlin Napoleons I., der Kaiserin Maria Louise von Frankreich, und anderer hohen Persönlichkeiten Karlstein und gab unter dem daselbst gewonnenen Eindrucke den Befehl, das Vorhandene zu inventarisieren und für die Erhaltung der Burg alle erforderlichen Vorkehrungen zu treffen. Dieselben erstreckten sich zunächst auf die Wiederinstandsetzung der schadhaften Dachungen, für welche von 1815 bis 1818 aus dem Cameralfonde 7000 fl. C. M. ausgegeben wurden;[4]) der Oberstburggraf von Böhmen Graf Kolowrat-Liebsteinsky sowie der k. k. Gubernialrath Prokop Platzer, Ritter von Wohnsiedel, Kreishauptmann von Beraun, nahmen sich der Durchführung der nothwendigen Arbeiten energisch an. Freilich wurde bei denselben ebenso wenig wie in den allernächsten Jahrzehenten bereits jener Zug hervorgekehrt und festgehalten, der auf Bewahrung des Alterthümlichen und Stilgerechten zugleich hinausgeht; das mochte wohl mit dem schon von Schottky beklagten Mangel eines eigentlichen Fonds zur Erhaltung der Bauten zusammenhängen, da ohne einen solchen der Untergang der alten Malereien allerdings beschleunigt werden musste.

Fast gleichzeitig mit der Fürsorge des Landesfürsten setzte eine litterarische Action für die Burg Karlstein und ihre Bilderschätze ein. Dieselbe nahm ein Hauptvertreter jener Richtung der deutschen Litteratur auf, welche sich mit der Neubelebung des Sinnes für das Vaterländische auch die Hebung des Verständnisses der heimischen Kunst und ihrer hervorragendsten Werke zum Ziele setzte, weil sie sich davon gleichfalls eine Besserung der Verhältnisse des von Frankreich schwer gedrückten deutschen Reiches versprach. Der deutsche Dichter Friedrich Schlegel, welcher auf einer Durchreise im Jahre 1808 die Kunstschätze Karlsteins aus eigener Anschauung kennen gelernt hatte, widmete letzteren einen begeisterten, namentlich die Tafelbilder der Kreuzkapelle behandelnden Aufsatz, in welchem er nicht nur dem Wunsche Worte verlieh, es »möchten doch auch Böhmens Kunstfreunde und Patrioten sich vereinigen und den Karlstein, der es gewiss verdient, mit seinen Schätzen zum Gegenstande eines künstlerischen Nationalwerks machen,« sondern auch den Plan betreffs der Durchführung eines solchen Unternehmens zu entwickeln begann.[5]) Noch eingehender, als es Fiorillo that,[6]) beschäftigte sich Hirt mit den Karlsteiner Bildern und ihren Meistern, deren Beurtheilung auf Grund eigener Anschauung ihm ein Besuch Prags im Sommer 1819 vermittelt hatte.[7]) Die 1823 bei einem Besuche Karlsteins gesammelten Beobachtungen veröffentlichte Primisser schon 1824 in der Überzeugung, dass es vielleicht nur noch mehr-

---

[1]) Murr, Neue Beyträge zur Geschichte der Oelmalerey. Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Litteratur, 15. Theil. (Nürnberg 1787), S. 16. — [2]) Schottky, Burg Karlstein. S. 37, Anm. *) widerlegt die Anschuldigung, dass man im Jahre 1800 das Merkwürdigste, was sich an Einrichtung, Waffen u. s. w. noch aus dem Mittelalter in Karlstein erhalten hatte, nach Laxenburg brachte. Dem Bearbeiter eines Werkes über Laxenburg, der sich in anderen Arbeiten zumeist recht gut unterrichtet zeigt, wird in dieser Frage Glaubwürdigkeit kaum abgesprochen werden können. — [3]) Ambros, Die Burg Karlstein und ihre Restaurierung a. a. O. S. 49. — [4]) Schottky, Burg Karlstein. S. 6 u. 16. — Auge-Jitschinsky, Burg Karlstein. S. 77. — [5]) Fr. Schlegel, Schloss Karlstein a. a. O. S. 362—364. — [6]) Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden. 1. Band. (Hannover 1815) S. 111—144 behandelt ziemlich eingehend die Entwicklung der mittelalterlichen Kunst Böhmens. — [7]) Hirt, Kunstbemerkungen auf einer Reise über Wittenberg nach Dresden und Prag. (Berlin 1830) S. 176—178.

facher Anregung und Proben der Gemälde bedürfe, um die allgemeine Aufmerksamkeit darauf zu lenken und den Eifer der kunstliebenden Böhmen zu entflammen,[1]) damit der Vorschlag Schlegels Wirklichkeit würde. Eine genau zu derselben Zeit erschienene Beschreibung der Burg Karlstein aus der Feder R. v. Rittersbergs[2]) war wohl geeignet, das Interesse für eine Publication zu wecken, die Karlsteins Kunstwerke würdig erschließen sollte; allein auch dieser Schritt hatte ebenso wenig ein praktisches Ergebnis als die nur ein Jahrzehent später veröffentlichte Würdigung der Schildereien der böhmischen Königsburg Karlstein,[3]) welche wieder auf die Karlsteiner Tafelbilder, ihre Untersuchung sowie auf die Überführung eines Theiles nach Wien zurückgriff. Wie im 18. Jahrhunderte die Karlsteiner Bilder gerade im Zusammenhange mit der Erörterung, welche Lessings Ausführungen über das Alter der Ölmalerei in Fluss gebracht hatten, eine erhöhte Bedeutung erlangten, so wurden sie durch die von Fr. Schlegel gegebene Anregung neuerlich Gegenstand einer sogar ausführlicheren Behandlung, welche ausgesprochen auf eine große, auch durch von der Hagen und Büsching befürwortete[4]) Publication der Karlsteiner Schätze abzielte. Zwei hochgeachtete Namen der deutschen Litteratur bleiben auf diese Weise mit der Geschichte der Würdigung der Kunstdenkmale Karlsteins in untrennbarer Verbindung, ob nun die Bilder in den von Lessing gespannten Rahmen fallen oder nicht, ob Schlegels schöner Gedanke trotz Zurückkommens späterer Arbeiter auf denselben auch unausgeführt blieb. Auffallend ist es, dass für die Verwirklichung des Planes gerade die Forscher und Kunstfreunde Böhmens am wenigsten eintraten und z. B. selbst Dlabacž sich in seinen die Meister der Karlsteiner Bilder behandelnden Artikeln[5]) nicht zu einer größeren Wärme aufschwang, durch welche Schottkys Ausführungen wesentlich gewinnen; seit J. Qu. Jahn und Meißner ist in der deutschböhmischen Litteratur bis zum Tode des Kaisers Franz I. nichts Sachgemäßeres geboten worden.

Mit dem Regierungsantritte Ferdinands I. trat die Frage der Erhaltung Karlsteins und seiner Kunstschätze in eine neue Phase, welche vielleicht durch manche Missgriffe der Restaurationsarbeiten in den unmittelbar vorhergehenden Jahren[6]) mitveranlasst worden war. Der um die Erhaltung böhmischer Alterthümer aufs eifrigste bedachte Oberstburggraf Graf Karl Chotek verstand es, den Herrscher für die Angelegenheit derart zu interessieren, dass Ferdinand I. nicht nur die noch nothwendigen Herstellungen sofort anordnete, sondern auch durch eine am 9. September 1836 zu Prag erlassene Entschließung den Auftrag gab, die Burg Karlstein solle, soweit die Erhaltung des Bauwerkes für künftige Zeiten in Betracht komme, wie jedes andere öffentliche Gebäude behandelt werden. Schon in den beiden folgenden Jahren wurde mit einem Kostenaufwande von 10000 fl. C. M. die Wiederinstandsetzung der schadhaften Mauern am Thurme, am Burggebäude und an den Vertheidigungsmauern ausgeführt, wobei außer der Beibehaltung des Bestehenden die Möglichkeit einer stilgerechten Erneuerung früherer, alterthümlicher Formen angestrebt wurde. Dieser Tendenz blieben auch die weiteren Restaurierungsarbeiten unter Ferdinand I. treu.[7]) Der darin zutage tretende Unterschied mit den unter Franz I. durchgeführten Maßnahmen beruhte wohl hauptsächlich auf der Thatsache, dass in der zwischen beiden Actionen liegenden Zeit das Verständnis für die Gothik neubelebt und gewachsen war und bei der Wiederherstellung eines so bedeutenden gothischen Burgenbaues schon ganz andere Gesichtspunkte als ehedem in den Vordergrund traten. Wenn bei zweifellos gleich gutem Willen der beiden Monarchen, welche zuerst in unserem Jahrhunderte die Restauration der Burg Karlstein veranlassten, so wesentlich Verschiedenes geleistet wurde, so bleibt dieser Unterschied im Zuge und Geiste der Zeit begründet, die sich zum richtigen Begriffe des zur Wiederinstandsetzung gothischer Kunstwerke Nothwendigen erst langsam durchringen musste.

Trat man einmal dem Gedanken nahe, in Karlstein alles noch Vorhandene ebenso sachverständig als würdig zu erhalten, so war es ja von selbst gegeben, dass man in seiner Verwirklichung sich nicht auf den Bau allein beschränkte, sondern auch an die vollständige Bewahrung alles dessen dachte, was als untrennbarer Bestandtheil seiner Ausschmückung schon im 14. Jahrhunderte geplant und beigestellt worden war. Sobald daher die nothwendigsten Bauherstellungen abgeschlossen waren und neben der Ausführung der weiteren auch die Inangriffnahme anderer Arbeiten möglich erschien, erwog man die Maßnahmen, mit welchen Karlsteins kostbarer Schatz, die mittelalterlichen Wand- und Tafelmalereien, sowohl würdig und sachverständig erhalten als auch in gleichsam neugewonnener Schönheit wieder zur alten Geltung und erhöhten Würdigung gebracht werden könnte. Die darauf gerichteten Schritte bewegten sich demnach eigentlich vollständig in dem Rahmen des einmal begonnenen Unternehmens, das ohne dieselben mit Recht dem Vorwurfe der Unvollständigkeit ausgesetzt gewesen wäre und erst mit denselben die weise Umsicht und sachgemäß erwägende Fürsorge des kunstfördernden Fürsten wie seiner Berather unverkennbar zutage treten lässt. Auch die Karlsteiner Bilder sollten nach fast 500jährigem Bestande eine Art Auferstehung feiern.

Das wachsende Interesse, welches Kreise der Kunstfreunde und Kunstverständigen den Karlsteiner Bildern entgegenbrachten, ließ im Laufe der Zeit auch den Gedanken einer würdigen Erhaltung dieser für Böhmens Kunstgeschichte hochwichtigen Werke eine bestimmte Form gewinnen, bevor noch die durch den hochherzigen Entschluss Ferdinands I.

---

[1]) Primisser, Über die alten Gemälde auf dem Schlosse Karlstein a. a. O. S. 33. — [2]) Karlstein in Hormayer-Mednyanskys Taschenbuch für die vaterländische Geschichte, 5. Jahrgang. (Wien 1824) S. 144—173. — [3]) Die Schildereien der böhmischen Königsburg Karlstein a. a. O. S. 74 u. f. — [4]) Ebendas. S. 70. — [5]) Dlabacž, Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien. (Prag 1815), I. Sp. 328 u. f., II. Sp. 363—364, III. Sp. 422—424. — [6]) Ambros, Burg Karlstein und ihre Restaurierung a. a. O. S. 49 u. 50. — [7]) Auge-Jitschinsky, Burg Karlstein. S. 13, 15, 17, 18, 19, 42, 43, 77 u. 78.

veranlasste Restaurierung Karlsteins begann. Der Maler Horčička äußerte sich schon 1832 diesbezüglich in folgender Weise:[1])

»Schließlich muss ich auch mit Ihnen das allgemeine Bedauern aller Kunstfreunde aussprechen, welche bei der jetzigen Lage der Dinge, wo insbesondere Theodors Werke dem Einflusse der Witterung und der Zeit preisgegeben sind, ihre völlige Auflösung zu befürchten haben. Sämmtliche Bilder sollten gereinigt, die beschädigten Stellen hergestellt und die Tafeln mit einem Firnis überzogen werden; jedoch nicht mit dem gewöhnlichen, sondern mit einem eigenthümlichen, den ich mündlich dem Herrn Oberamtmann Auge angab, der diese Kunstwerke mit edlem patriotischen Sinne so zu verwahren sucht, als es ihm nur irgend möglich ist. Somit ließen sich die ausgezeichneten Gemälde noch Jahrhunderte lang an diesem Orte erhalten und man würde dem sonst gerechten Tadel der Nachwelt einigermaßen vorgebeugt haben.«

Das von Horčička Angeregte wurde wenige Jahre später bereits zur That. Da zu befürchten war, dass die der natürlichen Vermorschung des Holzes wie dem Wurmstiche ausgesetzten Tafelbilder binnen kurzem ganz verloren sein könnten, wenn nicht noch im letzten Augenblicke geeignete Gegenmaßregeln ergriffen würden, ordnete der um Karlsteins Erhaltung bemühte Kaiser Ferdinand I. an, für die Bewahrung der Karlsteiner Bilder alle mögliche Fürsorge zu tragen und in Bethätigung der letzteren sogar den Hofkammermaler Gurk und den k. k. Galeriedirector Kraft nach Karlstein zu entsenden, um die Bilder zu untersuchen und die zweckdienlichen Mittel zur Wiederherstellung derselben vorzuschlagen. Die nöthigen Geldsummen wurden sogar für den Fall angewiesen, als man die einzelnen Stücke ganz in dem einstigen Prachtzustande wiederherstellen, an den Rahmen und auf dem Grunde der Tafeln die Vergoldung erneuern und den Edelsteinbesatz in den Nimben um die Köpfe der Heiligen abermals einfügen sollte.[2]) Von einer Restaurierung der Wandgemälde, speciell jener der Marienkirche, sah man aus der Besorgnis ab, daran mehr Schaden als Nutzen zu stiften.[3]) Dagegen wurden drei Tafelbilder versuchsweise in dem ehemaligen Zustande restauriert und der Gesellschaft der patriotischen Kunstfreunde in Prag zur Begutachtung vorgelegt, um nach dem Votum derselben die weitere Restauration der Karlsteiner Bilder einzuleiten. Aus Rücksicht auf die vor allem zu erstrebende Bewahrung des Alterthümlichen entschied sich die genannte Gesellschaft nur für die Anwendung conservativer Mittel, nämlich für die Tränkung des Holzes zur Verhärtung desselben gegen den Wurmstich und für Befestigung der sich ablösenden Gipslage. Da die Restaurierung der Karlsteiner Tafelbilder, wie besonders aus der Verfügung betreffs der einst in der Prager Universitätsbibliothek aufbewahrten Stücke hervorgeht,[4]) an eine vorhergehende Untersuchung und an die Einholung eines Gutachtens gebunden blieb und die einzelnen Tafeln nur »getränkt und unterlegt« wurden, so erfuhr der Charakter der Bilder selbst durch die Erhaltungsmaßnahmen keine wesentliche Änderung, weshalb auch schon Kugler kurz nach dem Abschlusse der diesbezüglichen Arbeiten feststellte, dass die Tafelbilder Theodorichs »in mäßiger Weise restauriert« wurden.[5])

Die sorgsame Reinigung der kostbaren, in dickem Staube und Schmutze begrabenen Tafelbilder, welche Ambros auf den k. k. Hofkammermaler Eduard Gurk und auf die mit redlichem Eifer und lobenswerter Vorsicht unterstützende Hand anlegenden Prager Maler Horčička und Markowsky bezieht,[6]) wurde nach dem erhaltenen Actenmateriale vorwiegend von letzterem besorgt. Mit dem Hofkanzleidecrete vom 1. Juli 1839, Z. 862, welches eröffnete, dass Se. Majestät mit a. h. Entschliessung vom 29. Juni die Herstellung der Karlsteiner Gemälde durch den Galerieninspector Burda gegen Verrechnung der dafür bewilligten 2000 fl. zu genehmigen geruht habe,[7]) erscheint die Restaurationsaction in eine genau vorgeschriebene Bahn gebracht.

Am 1. October 1839 begann man die Tafelbilder der Karlsteiner Kreuzkapelle aus ihrer Vertäfelung zu heben, worauf sie in guter Verpackung auf Tragbahren in die Prager Burg gebracht wurden,[8]) weil man bei einer anderen Art der Fortschaffung die Möglichkeit größerer Beschädigungen befürchtete. Die Inangriffnahme der Restaurierungsarbeiten verzögerte sich, da man zunächst im Jahre 1840 die bereits erwähnten Proberestaurierungen durchführen ließ und erst auf Grund derselben die weiteren Anträge stellte. Im Sinne der von der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag gemachten Vorschläge, die am 23. September 1840 überreicht wurden, verfügte Kaiser Ferdinand I. am 7. November 1840, dass die alten Gemälde in der Burg Karlstein nicht durch den Galerieinspector Burde, wie früher bestimmt worden war, sondern durch den Maler Wenzel Markowsky ohne Erneuerung des Goldgrundes und der Ornamente restauriert werden sollten.[9]) Bereits am 15. November ergieng an den Grafen Erwein Nostitz als Präsidenten der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde die Aufforderung, die nöthigen Schritte zur Durchführung der kaiserlichen Entschließung einzuleiten.[10]) Die genannte Gesellschaft bildete eine Art Überwachungscommission der ganzen Arbeit; durch sie erfolgte die Vermittlung des Verkehres zwischen der die Restaurierung beaufsichtigenden Behörde und dem mit der Ausführung betrauten Künstler. Die Verrechnung der zur Restaurierung der Karlsteiner Gemälde von Sr. Majestät bewilligten Gelder hatte infolge behördlicher Aufforderung der Kreishauptmann Hawle von Beraun von dem Ausschusse der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde übernommen,[11]) die daher auch bei den Vorschussauszahlungen an Markowsky[12]) stets verständigt wurde und

---

[1]) Die Schildereien der böhmischen Königsburg Karlstein a. a. O. S. 89. — [2]) Auge-Jitschinsky, Burg Karlstein. S. 33 u. 34. — [3]) Ebendas. S. 23. — [4]) Sieh urkundl. Beil. Nr. XXVIII. — [5]) Kugler, Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. II., S. 498. — [6]) Ambros, Burg Karlstein und ihre Restaurierung a. a. O. S. 50. — [7]) Prag, Statthaltereiarchiv. Eingetragen unter den am 6. Juli 1839 eingelangten Schriftstücken. — [8]) Körner, Burg Karlstein. S. 35 u. 36; Auge-Jitschinsky, Burg Karlstein S. 34. — [9]) Sieh urkundl. Beil. Nr. VI. — [10]) Ebendas. Nr. VII. — [11]) Ebendas. Nr. XIII. — [12]) Ebendas. Nr. IX, XI und XVI, c.

die Weiterverständigung desselben übernahm. Diese Stellung erklärt es auch, dass nach der Anzeige von dem Abschlusse der Wiederinstandsetzungsarbeiten am 13. December 1841 an den Präsidenten der erwähnten Gesellschaft das Ersuchen gerichtet wurde, sich von der soliden und vollkommenen Herstellung der Karlsteiner Bilder durch die dazu bestimmte Commission zu überzeugen, damit nach dem darüber erstatteten Berichte das dem Maler Markowsky gebürende Honorar flüssig gemacht werden könne.[1]) Erst nachdem seine Arbeit von der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde für vollkommen gut erkannt worden war, erfolgte die Anweisung zur Auszahlung des ihm noch zukommenden Betrages.[2]) So lässt sich actenmäßig feststellen, dass die Restaurierung der Karlsteiner Tafelbilder keine willkürlichem Ermessen überlassene Unternehmung war, sondern von der steten und maßgebenden Einflussnahme einer Gesellschaft abhängig blieb, in welcher Kunstinteresse und auch so viel Kunstverständnis herrschte, um eventuell groben Missgriffen energisch vorbeugen zu können; um die Geschichte der Kunst in Böhmen und den immerhin achtbaren Zustand der Erhaltung hochwichtiger Malereien hat sich die Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag durch ihre Theilnahme an der Restaurationsaction betreffs der Karlsteiner Tafelbilder sehr bedeutende Verdienste erworben.

Durch Vermittelung der erwähnten Gesellschaft übernahm der Historienmaler Wenzel Markowsky in Prag die Restaurierung der 128 Stück Karlsteiner Bilder um den Gesammtkostenbetrag von 896 fl. C. M., sodass für jedes 7 fl. C. M. veranschlagt waren.[3]) Die Übertragung muss bald nach dem Herablangen des Hofkanzlei-Präsidialdecrets vom 10. November 1840, Z. 1384, erfolgt sein; denn der Künstler erbat bereits am 11. Jänner 1841 einen Vorschuss von 100 fl. C. M. zur Anschaffung der großen »Quantität von hiezu nothwendigen Materialien, weil es ihm zur Bestreitung der Vorauslagen an eigenthümlichem Vermögen« fehlte.[4]) Dieser mit dem Landespräsidialdecrete vom 29. Jänner 1841, Z. 490 bewilligte Vorschuss[5]) erwies sich jedoch als unzureichend, weshalb Markowsky bereits am 15. April 1841 unter Anschluss einer specificierten Berechnung der bisherigen Restaurationsauslagen um die weitere Anweisung von 200 fl. ansuchte, da er bereits infolge seiner Vermögenslosigkeit bei so bedeutenden Anschaffungen Schulden machen musste.[6]) Über die Hälfte der Gemälde war damals bereits dauerhaft hergestellt, sodass Markowsky gewiss mit Recht von »der gegenwärtig fortwährenden und angestrengten Gemälde-Restaurierung« reden konnte. Der dadurch verbürgten Thatsache rüstigen Fortschreitens der Arbeit und tüchtigen Zugreifens des Künstlers wurde auch der Markowskys Gesuch befürwortende Berauner Kreishauptmann Hawle durch den Hinweis gerecht, dass er sich selbst persönlich mehrmals von dem anhaltenden Fleiße und der unermüdeten Thätigkeit des Gesuchslegers in Förderung dieser bald vollendeten Bilderherstellung überzeugt habe.[7]) Schon am 12. November 1841 konnte Markowsky dem böhmischen Landespräsidium, das ihm auch den zweiten Vorschuss am 20. April bewilligt hatte,[8]) die Vollendung seiner »dießfälligen Herstellungsarbeiten« melden und die Bitte stellen, man möge sich durch die Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde, die ihm selbst demnach als sachverständige Instanz galt, von der soliden und vollkommenen Arbeit überzeugen und ihm den Restbetrag von 596 fl. C. M. auszahlen lassen.[9]) Die Durchführung der eigentlichen Restaurierung nahm mithin nicht ganz ein Jahr in Anspruch und erfolgte in den Räumen der Prager Hofburg, wo die seit 1839 zur Restaurierung bestimmten Heiligenbilder aus der Karlsteiner Kreuzkapelle aufbewahrt wurden.[10])

Unterdessen war man aber auch in Karlstein selbst nicht müßig gewesen. Die Erwägung, dass die Wiederherstellung der Tafelbilder nur einen Theil der Action bilde, welche die Bedachtnahme auf eine dauerhaftere Unterbringung und Befestigung derselben ergänzen müsse, regte den Gedanken einer entsprechenden Verstärkung der alten Bildrahmen an,[11]) mit welcher die Instandsetzung der Wandvertäflung in der Karlsteiner Kreuzkapelle in innigster Verbindung zu bleiben hatte. Im Jahre 1842 begegnet eine Forderung des Tischlers Wenzel Friedrich Kilches für die in die Karlsteiner Kreuzkapelle gelieferten Bilderrahmen,[12]) die später nochmals als »Verfestigungsrahmen und Parquettirungen zu den karlsteiner Gemälden« specificiert erscheinen.[13]) Die Fertigstellung dieses Theiles der Restaurierungsarbeit zog sich bis in den Sommer 1842 hin, worauf erst die Wände der Kreuzkapelle und viele andere in derselben aufbewahrte hölzerne Gegenstände mit eigens zubereiteten Firnissen überzogen wurden, um sie besser und leichter zu erhalten. Der nicht viel später geäußerte Wunsch, dass auch die ähnlich verzierten Wände der Katharinenkapelle auf gleiche Weise überstrichen werden möchten,[14]) lässt wie der Zustand der Wanddecoration erkennen, dass man die schadhaften Stellen des ornamentierten Goldgrundes zwischen den Edelsteinen ebenso auszubessern bestrebt war wie jene des Bildgrundes.

Schon am 19. Jänner 1842 wurde der Berauner Kreishauptmann Hawle beauftragt, die Transportierung der restaurierten Gemälde nach Karlstein und das Aufhängen derselben an dem für sie bestimmten Orte zu bewerkstelligen.[15]) Da aber die Arbeiten an der Rahmenverstärkung in der Kreuzkapelle offenbar noch nicht vollendet waren und das oben erwähnte Bestreichen mit den Firnissen erst in einer wärmeren Jahreszeit erfolgen konnte, so verzögerte sich die Zurückübertragung der Tafelbilder von der Prager Hofburg nach Karlstein, für welche eine Abtheilung der Prager Garnison requiriert wurde, bis in den Mai 1842. In Karlstein übernahm der dort anwesende Historienmaler Markowsky[16]) die Bilder »zur weitern eintäflung in die Holzwände,« sodass die altehrwürdigen Denkmale der mittelalterlichen Malerei Böhmens während des Sommers 1842 wieder an ihre ursprünglichen Aufstellungsorte gelangten. Die Gesammtkosten der

---

[1]) Sieh urkundl. Beil. Nr. XV. — [2]) Ebendas. Nr. XVI, b. — [3]) Ebendas. Nr. XIV. — [4]) Ebendas. Nr. VIII. — [5]) Ebendas. Nr. IX. — [6]) Ebendas. Nr. X, a. — [7]) Ebendas. Nr. X, c. — [8]) Ebendas. Nr. XI. — [9]) Ebendas. Nr. XIV. — [10]) Ebendas. Nr. XVII. — [11]) Ebendas. Nr. XIX. — [12]) Ebendas. Nr. XX. — [13]) Ebendas. Nr. XXI. — [14]) Auge-Jitschinsky, Burg Karlstein. S. 34. — [15]) Sieh urkundl. Beil. Nr. XVI, b. — [16]) Ebendas. Nr. XVII.

Restauration der Karlsteiner Bilder und aller damit verbundenen Nebenauslagen erreichten nicht einmal die von Sr. Majestät zu diesem Zwecke bewilligten 2000 fl. C. M., sondern betrugen infolge der »streng anbefohlenen und überwachten Ökonomie nur 1391 fl. 1 kr. C. M.«, weshalb sogar noch 108 fl. 59 kr. C. M. von dem bereits behobenen Vorschusse von 1500 fl. C. M. an das k. Cameralzahlamt zurückgezahlt werden mussten.[1])

Da die Gesammtauslagen verhältnismäßig außerordentlich gering waren und überdies nur ein Theil derselben auf die Bilderrestaurierung selbst entfiel, die sich zwar auf 128 Stück erstreckte, aber nicht einmal ein volles Jahr erforderte, so kann, wenn die auf das Einzelbild entfallende Durchschnittssumme und Durchschnittszeit einen Maßstab für den Umfang der Restaurierung abgeben darf, mit Recht angenommen werden, dass der Charakter der Karlsteiner Tafelbilder bei einer so wenig Zeit und Geld erfordernden Wiederinstandsetzung im wesentlichen unverändert blieb. Denn auch die von Markowsky aufgestellte Berechnung der Barauslagen[2]) lässt nach den einzelnen Posten zuverlässig erkennen, dass die Tafeln ohne Erneuerung des Goldgrundes und der Ornamente getränkt und unterlegt wurden[3]) und die Restaurierung, von ausgesprochen erhaltender Absicht geleitet, nicht über die Grenzen hinausgieng, welche die Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde vorgezeichnet hatte. Vergleicht man sie mit dem 1832 von Horčička gemachten Vorschlage, so ergibt sich eine auffallende Übereinstimmung mit den daselbst entwickelten Einzelheiten, sodass gewiss dem Genannten als geistigem Urheber des für die Restaurierung der Karlsteiner Bilder eingehaltenen Verfahrens ein nicht unwesentliches Verdienst an der Erhaltung der so bedeutsamen einheimischen Kunstschätze zufällt. Unstreitig war die von 1840 bis 1842 durchgeführte Wiederherstellung des wertvollen Karlsteiner Bilderbestandes, die selbst vom Standpunkte der heutigen überaus vorgeschrittenen und ungemein vorsichtig arbeitenden Restauriertechnik eine mäßige und besonnene genannt werden darf, für die Bewahrung dieses herrlichen Besitzes von allergrößter Bedeutung und verdient in einer Darstellung der Schicksale der Karlsteiner Tafelbilder gewiss eine eingehendere Darlegung.

Die Inangriffnahme einer Restauration dieser Bilder musste selbstverständlich angesichts der Lücken in dem Bestande der Tafelbilder der Karlsteiner Kreuzkapelle den Gedanken auftauchen lassen, ob dieselben nicht durch Wiedererlangung der betreffenden Stücke ausgefüllt werden könnten. Zunächst setzte man sich 1841 darum an, das in der Prager Universitätsbibliothek befindliche Gemälde von Mutina aus der Burg Karlstein wiederzuerlangen, weshalb von der genannten Bibliothek Aufschluss darüber verlangt wurde, wie das betreffende Gemälde in ihren Besitz gelangt sei und ob einer Zurückstellung nach Karlstein, wohin die restaurierten Tafelbilder demnächst zurückgebracht werden sollten, ein Hindernis entgegenstünde. Der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde gieng gleichzeitig die Aufforderung zu, das erwähnte Gemälde zu besichtigen und ein Gutachten darüber abzugeben, ob es auf ähnliche Weise wie die andern Tafelbilder von Markowsky restauriert werden solle.[4]) Mit der Darlegung des actenmäßigen Vorganges der Erwerbung verband Custos Fischer in seinem Berichte vom 19. Juli 1841 den Hinweis auf den gleichfalls in der Prager Universitätsbibliothek aufgestellten, von Theodorich gemalten heil. Matthias[5]) und stellte die Entscheidung über die Rückgabe dem hohen Gubernium anheim.[6]) Schon am 5. August 1841 wurde angeordnet, beide Bilder der Burg Karlstein wieder zurückzustellen und zu diesem Zwecke dem zur Übernahme beauftragten k. k. Berauner Kreishauptmanne einzuhändigen.[7]) Von einer Restaurierung der Bilder sah man offenbar ab, weil sie die zur Begutachtung aufgeforderte Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde nicht für nöthig halten mochte; denn sowohl das Altarwerk des Thomas von Modena als auch der vortrefflich erhaltene Thomas zeigen nichts von irgend einer Tränkung oder Unterlegung in der Art der übrigen Tafeln. So wanderten die beiden Bilder, die mehr als ein halbes Jahrhundert die Seitenwände des Einganges ins Innere der Prager Universitätsbibliothek[8]) geschmückt und das Auge manches Besuchers, wie z. B. Fr. Schlegels, auf sich gezogen und erfreut hatten, wieder an ihren alten Aufbewahrungsort zurück.

Anderen ähnlichen Schritten war nicht der gleiche Erfolg beschieden. Zu derselben Zeit, in welcher die Wiedererlangung der Karlsteiner Bilder aus der Prager Universitätsbibliothek betrieben wurde, fasste man auch die Zurückgewinnung jener aus Karlstein stammenden Gegenstände ins Auge, welche nach Wien und Laxenburg gekommen waren. An die Spitze der Action, welcher die Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde nahestand, trat der Oberstburggraf Böhmens Graf Chotek, ob seines regen Eifers um die Erhaltung der vaterländischen Alterthümer vortheilhaft bekannt. An demselben Tage,[9]) an welchem man bei der Prager Universitätsbibliothek wegen der Zurückstellung des Bildes von Thomas von Modena anfragte, ergieng an den Berauner Kreishauptmann der Auftrag, von dem Karlsteiner Amte auf Grund sorgfältiger Durchsicht der Archivsacten ein genaues Verzeichnis und eine Beschreibung aller jener Utensilien, Waffenstücke, Merkwürdigkeiten und Gemälde, welche aus der Burg Karlstein nach Wien und Laxenburg abgeliefert wurden, zur Vorlage beim Gubernium abzuverlangen. Schon am 16. August 1841 legte das genannte Amt dem Berauner Kreisamte einen Bericht mit der Abschrift zweier Documente vor, nach welchen außer einigen alten Gemälden nur noch die alte hölzerne Himmelbettstätte Karls IV. nach Laxenburg abgelassen worden war. Am 19. October richtete[10]) nun der Oberstburggraf Graf Chotek an das Präsidium der vereinigten k. k. Hofkanzlei in Wien eine mit verschiedenen Nachweisen

---

[1]) Sieh urkundl. Beil. Nr. XXIII. — [2]) Ebendas. Nr. X, b. — [3]) Körner, Burg Karlstein S. 36 stellt auch fest, dass Markowsky nur die wurmstichige Holzmasse mit einer harzigen Substanz tränkte und die abgelösten Farben mühsam wieder festklebte. — [4]) Sieh urkundl. Beil. Nr. XXVIII. — [5]) Dass es offenbar der heil. Thomas war, wurde schon oben S. 13, Anm. 9 erläutert. — [6]) Sieh urkundl. Beil. Nr. XXVIII. Anm. — [7]) Ebendas. Nr. XXIX. — [8]) Hanslik, Geschichte und Beschreibung der Prager Universitätsbibliothek. (Prag 1851) S. 172, Anm. 3. — [9]) Sieh urkundl. Beil. Nr. XXX. — [10]) Ebendas. Nr. XXXI.

belegte Eingabe, welche die Ausfolgung der einst in Karlstein befindlichen Gegenstände aus kaiserlichem Besitze erwirken sollte. Allein da aus diesen Belegen hervorgieng, dass »von den Höchstseligen Majestäten vor 60 und 40 Jahren« die Verfügung getroffen worden sei, diese Gegenstände als integrierende Theile der kaiserlichen Sammlungen zu betrachten, so hielt es das Präsidium der Hofkanzlei nicht für angemessen, das Gesuch des böhmischen Oberstburggrafen, die erwähnten Objecte wieder nach Karlstein gelangen zu lassen, Sr. Majestät überhaupt nur vorzulegen. Die Bilder blieben in Wien und in der Karlsteiner Kreuzkapelle die Lücken. Dagegen wurde der Oberstburggraf, der in seinem Berichte auf den eben bevorstehenden Abschluss der Bilderrestaurierung hingewiesen haben mochte und dadurch wahrscheinlich die Dringlichkeit seines Ansuchens zu heben hoffte, am 4. November 1841 angewiesen, die Rechnung über die Verwendung des zur Bilderwiederherstellung bewilligten Vorschusses binnen 8 Tagen vorzulegen. Darauf erfolgte am 8. November die Anzeige, dass noch nicht alle Gemälde der Karlsteiner Kreuzkapelle restauriert seien.[1]) Im Zusammenhange mit der Eingabe Markowskys vom 12. November 1841 ergibt sich als Vollendungstermin der Restaurationsarbeiten die Zeit zwischen dem 8. und 12. November.

Für die Umsicht, welche man allem irgendwie mit der Restauration Karlsteins und seiner Bilder Zusammenhängenden entgegenbrachte, sprechen außer den eben erörterten Schritten noch andere Maßnahmen. Die Wiederinstandsetzung der Tafelbilder musste selbstverständlich bei der dieselbe überwachenden Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde die Erwägung zeitigen, ob die Wiederherstellung der Karlsteiner Bilderschätze nicht unvollständig bleibe, wenn nicht auch der andere Theil des Malereischmuckes, aus theils gut theils schlecht erhaltenen Wandmalereien bestehend, entsprechend restauriert würde. Überzeugte man sich auch bald, dass von einer Erneuerung der Wandgemälde der Marienkirche Umgang genommen werden müsse, so glaubte man doch eine Zeitlang, die Auffrischung der Wandmalereien im Treppenhause des Hauptthurmes, welche Scenen aus den Legenden der Landesheiligen Wenzel und Ludmila bieten, in das Restaurationsprogramm aufnehmen zu sollen. Doch sah man schließlich auch davon ab, weil die Schwierigkeiten einer sachgemäßen Restaurierung der schon stark beschädigten und verblassten Bilder sich als überaus bedeutend herausstellten. Immerhin bleibt es aber ein nicht zu bestreitendes Verdienst der in der ganzen Karlsteiner Restaurierungsaction wiederholt mit Verständnis und Energie eingreifenden Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde, welche die Maler Lhota und Kandler damit betraute, Aquarellcopien der Karlsteiner Treppenhausmalereien anzufertigen,[2]) welche in erster Linie für die vorbereitenden Studien der Restaurierung und als Behelfe bei der Durchführung der letzteren dienen sollten. Heute haben diese Copien angesichts des Umstandes, dass die Malereien in den letzten Jahrzehenten sehr stark verblasst sein sollen, einen weit höheren Wert als die erst später von Wischek angefertigten Nachbildungen sämmtlicher alten Malereien Karlsteins,[3]) die der zuletzt Genannte theils durchzeichnete, theils in kleinen Copien reproducierte; beide werden bei einer eventuellen Restauration der Karlsteiner Treppenhausbilder zweifellos aufs gewissenhafteste zurathe gezogen werden müssen, da bei denselben sogar der scheinbar unbedeutendste Anhaltspunkt von größtem Werte sein kann.

Dass man bei der Karlsteiner Bilderrestaurierung von 1840 bis 1842 jedes irgend eine Bedeutung habende Denkmal der Malerei, das sich in den Räumen Karlsteins befand, durch erhaltende Maßnahmen für spätere Zeiten zu bewahren trachtete, beweist auch die Wiederinstandsetzung des aus der Palmatiuskirche in Budnian stammenden Altarwerkes, das heute in der Marienkirche aufgestellt ist. Dieser später noch zu besprechende Flügelaltar wurde 1842 von dem Historienmaler Markowsky »bloß mit conservativen Mitteln restauriert,[4]) die im allgemeinen den bei der Wiederherstellung der Karlsteiner Tafelbilder verwendeten entsprechen mochten; die Ausführung der Arbeit fällt offenbar in den Sommer 1842, in dessen Verlaufe der Genannte die Tafelbilder der Kreuzkapelle an Ort und Stelle brachte und alle Holzgegenstände derselben mit einem besonderen Firnisse überzog. Die Untersuchung der Altäre in der Marienkirche, welche auf Befehl des Prager Fürsterzbischofes Alois Freiherrn von Schrenk am 14. October 1844[5]) vorgenommen wurde, und die Erweiterung der Nicolauskapelle erfolgte im Zusammenhange mit den während der ersten Regierungsjahre Ferdinands I. ausgeführten Karlsteiner Restaurationsarbeiten.

Seit der Mitte des 19. Jahrhundertes hat die kunstgeschichtliche Litteratur wiederholt bald mehr bald minder eingehend auf die Burg Karlstein und ihre mittelalterlichen Malereien Rücksicht genommen und ihre hervorragende Bedeutung für die Geschichte der Malerei überhaupt immer nachdrücklicher betont. Das von Ambros 1865 entwickelte Restaurierungsprogramm[6]) ist nicht zur Ausführung gelangt, was einer späteren, mit größerer Sachkenntnis einsetzenden Restaurierungsaction in mehr als einer Hinsicht zum Vortheile gereichte. Doch haben seine Darlegungen sowie jene Bocks und Gruebers im Vereine mit den Abhandlungen Zaps, Wocels u. a. die Frage einer umfassenden Restaurierung der Burg Karlstein in Fluss bringen helfen und manches zur Feststellung der für ein solches Unternehmen maßgebenden Gesichtspunkte beigetragen. Es ist als ein besonderes Glück zu betrachten, dass der geniale Neubeleber der Gothik Friedrich Schmidt noch in seinen letzten Lebensjahren der würdigen Wiederinstandsetzung Karlsteins seine Aufmerksamkeit zuwandte und seine Kraft sowie sein schwer in die Wagschale fallendes Wort dafür einsetzte, der Perle des böhmischen Burgenbaues wieder eine ihrer durchaus angemessene Fassung zu geben, entstellende Zuthaten späterer Zeiten zu beseitigen

---

[1]) Sieh urkundl. Beil. Nr. XXXII. — [2]) Auge-Jitschinsky, Burg Karlstein. S. 30. — Ambros, Burg Karlstein und ihre Restaurierung a. a. O. S. 50. — [3]) Ebendas. S. 55. — [4]) Auge-Jitschinsky, Burg Karlstein. S. 23 u. 24. — Körner, Burg Karlstein. S. 18 u. 19. — [5]) Ebendas. S. 16. — [6]) Ambros, Burg Karlstein und ihre Restaurierung a. a. O. S. 50 u. f.

und ausgebrochene Zierstücke in sachgemäßer Erneuerung zu ergänzen. Abgesehen von der reichen Beistellung öffentlicher Mittel zur Verwirklichung des herrlichen, bedeutende Summen beanspruchenden Planes war es nicht minder von Bedeutung, dass in dem Augenblicke, als der im Geiste der großen Dombaumeister des Mittelalters schaffende Baukünstler den Schauplatz einer überaus vielseitigen, gesegneten Thätigkeit für immer verlassen musste, die Leitung des Karlsteiner Restaurierungswerkes nicht traurig verwaiste, sondern in seinem Schüler, dem Prager Dombaumeister J. Mocker, einen künstlerisch gleichstrebenden Erben und Nachfolger fand. Mit eben soviel Sachverständnis als feinfühliger Gewissenhaftigkeit sucht der letztere den Gang seiner Restaurationsarbeiten auf die verlässlichsten Anhaltspunkte im Bauwerke selbst zu stützen, dessen oft nur nach geringen Überresten glücklich neu geschaffene Einzelheiten sich gewissermaßen organisch aus dem Charakter des Ganzen herausentwickeln und, wo thatsächlich ganz neue Zuthaten nöthig wurden, ausschließlich auf classische und gut verbürgte Analoga der Gothik des 14. Jahrhundertes und seiner Burgenanlagen zurückgreifen. Was beide Meister seit dem letzten Viertel des vorigen Jahrzehents erstrebt haben,[1]) naht mit schnellen Schritten seinem binnen kurzem bevorstehenden Abschlusse, mit welchem aber die Karlsteins Erhaltung geltenden Maßnahmen gewiss nicht ihr Ende finden können. Mit der Wiedergewinnung des ursprünglichen architektonischen Charakters der Burg ist zwar viel, aber nicht alles gethan; mehr als das Bauwerk Karlstein hat in der Kunstgeschichte der reiche Schmuck mittelalterlicher Malereien Geltung, mit welchen der kaiserliche Bauherr die verschiedenen Räume der eigenartigen Burg vor mehr als einem halben Jahrtausend ausstatten ließ. Die Fürsorge, welche der Herstellung des Baudenkmales sich in so ausgedehntem Maße zuwandte, wird auch an den Karlsteiner Malereien nicht achtlos vorübergehn können; von den Fortschritten, welche die Technik der Bilderrestaurierung in der letzten Zeit gemacht hat und täglich noch macht, darf mit Recht erhofft werden, dass sie in nicht zu ferner Frist auch die Karlsteiner Bilderschätze zu ganz anderer Geltung kommen lassen werden, als es augenblicklich der Fall ist. Gewiss ist hier mit noch größerer Umsicht und Vorsicht vorzugehn als bei der Wiederinstandsetzung des Baues, da durch einen einzigen Fehlgriff der künstlerische Charakter der höchst eigenartigen Werke für immer vernichtet werden kann, welche nicht nur die umfangreichsten, sondern auch die wertvollsten Denkmale mittelalterlicher Monumentalmalerei in unserem Vaterlande bilden.

So bleibt Karlstein, die Schönheit und Pracht der früheren Jahrhunderte langsam wiedererlangend, ein glänzendes Zeugnis nicht nur der kunstfreundlichen Gesinnung seines ihm den Namen verleihenden Erbauers, sondern auch kunstfroher Förderung der Beherrscher Böhmens aus dem Hause Habsburg. Obzwar die Restaurationsarbeiten unter Rudolf II. manchen alterthümlichen Zug abstreiften, haben sie doch den Bestand der Burg, die ohne solche erhaltende Vorkehrungen einem raschen Verfalle entgegengegangen wäre, in gewissem Sinne gesichert; was aber im 19. Jahrhunderte durch die kunstsinnigen Beherrscher Böhmens aus dem Habsburger Hause für die Erhaltung Karlsteins geschah, zeigt opferfreudiges Eintreten für die möglichst würdige Bewahrung der Kunstschätze des Landes, deren sorgliche Hut zu den schönsten Aufgaben des Landesherrn gehört. Der goldenen Zeit der Kunstblüte Böhmens unter Karl IV. entstammend und im silbernen Zeitalter Rudolfs II. umfassenden Änderungen unterzogen, steigen Karlsteins Thürme und Zinnen gegen das Ende unseres Jahrhundertes, in dessen Verlaufe die Burg unausgesetzt Gegenstand kunstfreundlicher Fürsorge der habsburgischen Herrscher blieb, aus dem malerisch angeordneten Kranze ringsum gelagerter Bergeshöhen in neuem Glanze empor; ohne je eine Nachbildung der Gralsburg gewesen zu sein, war und ist Karlstein von größter Bedeutung für Böhmens Kunstgeschichte überhaupt und die Geschichte der Malerei insbesondere.

---

[1]) In den Mittheilungen der k. k. Centralcommission sind seit 1888 verschiedene kürzere und längere Nachrichten über den Fortgang der in den einzelnen Jahren geleisteten Arbeiten enthalten.

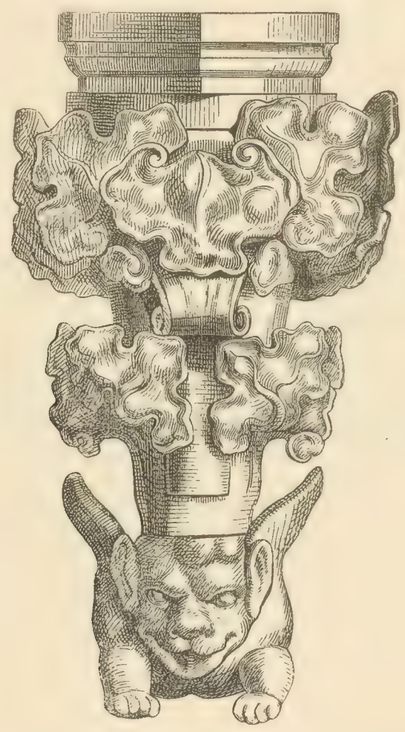


Abb. 2. Console aus der Karlsteiner Kreuzkapelle.

II.

Die Wandgemälde der Karlsteiner Marienkirche.

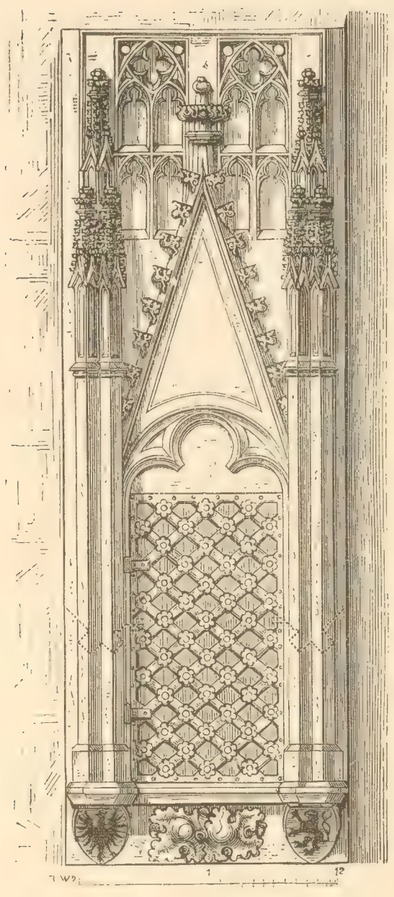


Abb. 3. Sacramentshäuschen in der Karlsteiner Marienkirche.

In ihrem heutigen Zustande stellt sich die Marienkirche, in deren überaus starkem Mauerwerke eine ausgesparte, schmale Treppe zu dem spitzbogig abschließenden Osteingange emporführt, als ein architektonisch durchaus nicht besonders hervorragender Raum von einer mehr dem Quadrate sich nähernden rechteckigen Grundform dar. Den Lichtzufluss vermitteln ein in der Südwand nach Anhaltspunkten der ehemaligen Anordnung und Ausführung erneuertes Spitzbogenfenster mit tiefen Leibungen und ein großes, mit geradem Sturze gedecktes Fenster in einer tiefen Westwandnische, an deren Leibungen sich zwei aufgemauerte Steinbänke hinziehen. Die das Kircheninnere von dem anstoßenden Gemache trennende Nordwand wurde erst bei der jüngst durchgeführten Restauration dieses Gebäudetheiles wieder eingezogen, wodurch man den ursprünglichen Zustand der Raumvertheilung zurückgewann. Denn im Jahre 1596 war das anstoßende Gemach nach Entfernung der Nordwand mit dem Kirchenraume vereinigt worden, in dessen Mitte man nun zur besseren Stütze der Decke einen Pfeiler aufmauerte, während gleichzeitig diesem Pfeiler gegenüber ein Fenster in der Südwand ausgebrochen und in die gewölbte Nische desselben der Altar eingerückt wurde; räumliche Beschränktheit des Kircheninnern und der spärliche Lichtzufluss durch kleine Fenster sind als Gründe der baulichen Veränderung angegeben.[1]) Das Innere der Marienkirche, an deren Ausschmückung der Meisel des Steinmetzen nur durch die Ausführung des geschmackvollen Sacramentshäuschens mit seiner Wappenzier (Abb. 3) einen Antheil erhielt, hatte schon in den Tagen Karls IV. für Böhmens Kunstgeschichte hohe Bedeutung durch den Reichthum an Gemälden, welche dasselbe zierten. Es waren nicht nur alle Wände damit geschmückt, sondern auch die Decke mit geschmackvoller Bemalung ausgestattet. Nächst der Katharinenkapelle wurden bei den Restaurierungsarbeiten ein Balkenstück (Abb. 5) und zwei gefalzte Bretter dieser bemalten Decke gefunden,[2]) welche auf blauem Grunde weißgekleidete Engel mit buntgefiederten Flügeln zierten; die Kniestücke derselben waren nicht nebeneinander, sondern in der Linie abwechselnd angeordnet, wobei die Flügel der auf den Balken gemalten Engelsfiguren sich nach Art leicht geöffneter Schmetterlingsflügel an die beiden Balkenseiten innig anschmiegten. Längs der Wände lief als Bordüre der flachen Holzdecke ein bemalter Streifen, der in zwei Schildreihen abwechselnd den böhmischen Löwen in rothem und den schwarzen Adler des deutschen Reiches im goldenen Felde zeigte. Ergänzt sich der Beschauer diese Deckenbemalung und vermag er aus der eingehenderen Betrachtung der Wandmalereireste des Raumes eine Vorstellung von der einstigen Ausstattung zu gewinnen, dann gelangt er gewiss zur Überzeugung, dass die Farbenwirkung der Karlsteiner Marienkirche im 14. Jahrhunderte ungemein harmonisch gestimmt war und dem Auge ebenso wohlthat,[3]) wie sich das gläubig fromme Gemüth an dem Inhalte der Wandbilder erheben konnte.

---

[1]) Wocel, Resumé aus der Relation vom Jahre 1597 über die am Schlusse des XVI. Jahrhunderts in der Burg Karlstein ausgeführten Restaurationsarbeiten a. a. O. S. 275. — Ausführlicher Wocel, Relací o opravě hradu Karlšteina od r. 1597 a. a. O. S. 72. — Sedláček, Karlštein a. a. O. S. 13. — Nach diesem Berichte ist die Annahme Bocks vollständig unhaltbar, dass die Marienkirche »vielleicht durch ein künstlich gestaltetes Gitterwerk in Eisen, an welchem verschiebbare Vorhänge befestigt waren,« in der Art der Kreuzkapelle abgetheilt war; vgl. Bock, Schloss Karlstein in Böhmen a. a. O. S. 77. — [2]) Mittheilungen der k. k. Centralcommission. N. F. Jahrg. XIV. (Wien 1888), S. 214. — Die Fundstücke werden derzeit in der Kanzlei der Bauleitung aufbewahrt. — [3]) Balbin, Miscellanea historica reg. Boh. a. a. O. S. 101 erwähnt eine offenbar von der Restauration unter Rudolf II. herrührende Deckenbemalung der Marienkirche mit Engeln und Wolken.

Verschwanden dieselben auch bei den Restaurierungsarbeiten unter Rudolf II., in welchen nicht nur die Übertünchung der Marienkirche, sondern auch die Bemalung aller vier Kirchenwände mit Scenen aus dem alten und neuen Testamente angeführt erscheint, zum größten Theile vollständig, so ist man doch durch den erfreulichen Umstand, dass man 1857 bei einer Restauration der Kirche unter den Bildern der rudolfinischen Zeit auf Reste der alten Gemälde stieß, die allmählich mit Sorgfalt bloßgelegt wurden, immerhin noch jetzt in die Lage versetzt, eine klare Vorstellung von der ganzen Anordnung der Wandmalereien und ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung zu gewinnen.

Mit geringen Ausnahmen begnügte man sich bisher mit dem Hinweise, dass die Wände der Karlsteiner Marienkirche mit Darstellungen der Apokalypse geziert seien,[1]) welche Kugler »fragmentarisch, mit einzelnen großartig giottesken Figuren« nennt[2]) und Woltmann zwar als »zahlreiche aneinander gereihte Einzelbilder« bezeichnet,[3]) aber auffallenderweise nicht im Einzelnen bestimmt. Selbst Frantz[4]) geht nicht über den Hinweis auf Kugler hinaus und nimmt von den eigentlichen Deutungsversuchen Gruebers[5]) und Sedláčeks[6]) gar keine Notiz. Allerdings ist die Deutung Gruebers vollständig aus der Luft gegriffen und ungenau; denn es handelt sich weder um eine eigenthümliche Verbindung der Marienlegende mit der Apokalypse noch an der Südwand um eine Darstellung der Widmung des Schlosses Karlstein und der Marienkirche. Ebenso wenig stehen Karl und Blanca vor einem Altartische, um Reliquien und kostbare Gefäße aufzustellen, geschweige denn dass sie dabei durch einen jugendlichen Mann unterstützt werden. Ganz anders tritt Sedláček an die Deutung der Bilder im Anschlusse an das Schriftwort[7]) heran, das er freilich nicht nach den erhaltenen oder ergänzten Inschriften mittheilt; obzwar er dasselbe, wie weiter unten bei den einzelnen Darstellungen berührt werden soll, infolge dieses Mangels durchaus nicht überall in richtiger Verbindung heranzieht und auch die Erklärung des schwerer Beschädigten und Fragmentarischen in keiner Weise anstrebt, hat er doch zuerst den Weg betreten, auf welchem allein ein Verständnis und eine Würdigung der Karlsteiner Apokalypsescenen gefunden werden kann. Sie können in gut erhaltene, in fragmentarische und in solche geschieden werden, die nur nach Inschriftenresten bestimmbar, aber verloren gegangen sind.

Der Bilderschmuck der Marienkirche vertheilt sich, da die Nordwand unter Rudof II. niedergerissen und erst vor kurzem wieder erneuert wurde, auf die Süd-, Ost- und Westwand und wird nach unten durch eine scheinbar theilweise mit gespannten Teppichen verkleidete Architekturbemalung, die gothische Hallen mit geradem Gebälk bietet, in etwas mehr als Manneshöhe sockelartig abgeschlossen. Die Ostwand, noch am reichsten geziert, zeigt zwei Bilderreihen, welche in schmalen Längsstreifen sich über die ganze Wandfläche hinziehen und durch Überschriften sowie einzelne zwischen den Bildern herablaufende Inschriftenstreifen erläutert werden; die unterhalb der unteren Bilderreihe vom Nordostwinkel bis zum Südostwinkel sich erstreckende Inschrift dient nicht der Bildererklärung selbst, sondern dem allgemeinen Hinweise auf die Apokalypse, aus deren Anfangscapitel mehr als ein Drittel mitgetheilt wird.

Dagegen können an der Südwand theils Reste apokalyptischer Wandbilder, theils nach Inschriftenbruchstücken wenigstens das ehemalige Vorhandensein anderer mit ihnen in Zusammenhang stehenden Darstellungen nachgewiesen werden. Links von dem Südwandfenster befindet sich unter dem Inschriftenstreifen einer verlorenen Lobpreisung des Lammes durch die vier Thiere und die vierundzwanzig Ältesten (1) die schwer beschädigte Darstellung der vier akopalyptischen Reiter (2), indes rechts vom Fenster neben dem Mauervorsprunge nach Bildfragment und Inschrift der das Rauchfass auf dem Altare ausschüttende Engel (3) als mit der Lösung des siebenten Siegels verbunden schließen lässt, dass die heute bewurflose Mauerfläche der Südwand einst die mit der Öffnung des fünften und sechsten Siegels in Beziehung stehenden Bilder (4 und 5) zierten.

Die neun Scenen der sechs durch herablaufende Inschriftenstreifen getrennten Ostwandbilder[8]) bieten in der oberen Reihe eine in sich vollständig abgeschlossene Darstellung der verschiedenen Momente des zweiten Wehes, mit dessen Eintritt die Inschrift der ersten Scene genau anhebt, mit dessen Ende jene der neunten abbricht; sie veranschaulichen, von links nach rechts laufend, folgende Vorgänge: I. Der oben die Posaune blasende sechste Engel löst die vier Engel des Euphrat (1), während das reisige Zeug auf den Rossen mit Löwenrachen und Schlangenschwänzen über und gegen Menschen heransprengt (2); II. Johannes verschlingt das ihm vom Engel dargereichte Buch (3); III. Johannes misst den Tempel (4); Die beiden Zeugen Elias und Henoch vor der Volksmenge (5); IV. Die Überwältigung derselben durch das aus dem Abgrunde aufsteigende Thier (6); V. Die Leichen der beiden Zeugen (7); VI. Das Herabschweben des Geistes des Lebens zu Elias und Henoch (8) und der Eintritt des Erdbebens (9).

---

[1]) Passavant, Über die mittelalterliche Kunst in Böhmen und Mähren. Zeitschrift für christl. Archäologie und Kunst. 1. Band (Leipzig 1856) S. 204. — Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei. (Berlin 1890) S. 202. — Waagen, Handbuch der Geschichte der Malerei. 1. Bd.: Die deutschen und niederländischen Malerschulen. 1. Abth. (Stuttgart 1862) S. 55. — Schnaase, Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter. 6. Bd. (Düsseldorf 1874) S. 442. — [2]) Kugler, Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte, II. S. 497. — [3]) Woltmann, Buch der Malerzeche in Prag. S. 44. — Geschichte der Malerei I. S. 395 noch knapper. — [4]) Frantz, Geschichte der christlichen Malerei. II. Bd. (Freiburg i. Br. 1894) S. 184. — [5]) Grueber, Kunst d. Mittelalters in Böhmen III. S. 66 u. f. — [6]) Sedláček, Karlštein a. a. O. S. 14 u. 15. — [7]) Vor Sedláček versuchte es bereits Zap, Kollegialní chrám Panny Marie s kaplí sv. Kateřiny na Karlšteině a. a. O. S. 339 und 340, allerdings in weit beschränkterem Grade. — [8]) Waagen, Die deutschen und niederländischen Malerschulen, S. 55 meint mit ihnen offenbar die größere, ihm nicht deutliche Vorstellung, welche er als eine »Verehrung des Antichrist« erklären möchte.

Die untere Bildreihe nimmt die Fortführung des oben begonnenen Gedankens auf und veranschaulicht das dritte Weh in drei Bildern mit sechs Scenen; das erste zeigt den mit der Posaune niederschwebenden siebenten Engel (1), den geöffneten Tempel mit der Arche (2) und das von Blitz und Donner begleitete Erdbeben (3), das zweite bietet das Weib mit dem Drachen (4), das dritte außer dem Kampfe Michaels und seiner Heerscharen gegen die Geister der Hölle (5) die Verwerfung des Verklägers der Brüder in der Hölle (6).

Die bildlichen Darstellungen des 12. Capitels springen von dem ersten Bilde der unteren Ostwandreihe auf die rechts neben dem Westfenster sich erstreckende Wandfläche, wo neben dem mit der Sonne bekleideten und auf dem Monde stehenden Weibe (1) nochmals das Losgehen des siebenköpfigen Drachen gegen das an seinen Ort zurückgezogene Weib (2) und außerdem das Verschlingen des Wasserstromes (3) behandelt ist, welcher das Weib bedroht; Reste einer Inschrift lassen über diesen Westwandbildern den ehemaligen Bestand einer Votivdarstellung mit mehreren Heiligen (4) und eines Prophetenchores (5) feststellen, welche Scenen wie die Engelschöre an der linken Westwand oberhalb des Einganges zur Katharinenkapelle mit der Apokalypse nicht unmittelbar zusammenhängen.

Die Vertheilung der Apokalypsescenen auf alle drei alten Wände der Karlsteiner Marienkirche, welche dem Schrifttexte vom fünften bis zum zwölften Capitel sich anschlossen, berechtigt wohl zur Vermuthung, dass auch die vierte Wand einst Darstellungen geboten habe, welche demselben gestaltungsreichen Stoffgebiete angehörten und andere Motive desselben behandelten. An einigen, derzeit in der Baukanzlei aufbewahrten Ziegeln des bei der Restaurierung abgebrochenen Mittelpfeilers, welcher unter Rudolf II. mit Verwendung des Materiales der damals beseitigten Nordwand aufgemauert wurde, haben sich Reste von Bemalung, Goldgrund und Inschriften erhalten. Einer zeigt das Wort »Jeronim(us)« in denselben Typen, welche bei der Überschrift über den zwei Westwandbildern wiederbegegnen. Demnach waren offenbar an der Nordwand über Scenen, die gleiche Höhe mit den Westwandbildern einhalten mochten, noch Heiligendarstellungen, wie an der West- und Südwand angeordnet; eine derselben zeigte den heil. Hieronymus.

Außer den Apokalypsebildern finden sich an der rechten Südwand noch interessante Bildnisse Karls IV., der mit seiner Gemahlin Blanca (1), mit einem jungen, ihm Reliquien übergebenden Fürsten (2) und vor einem kostbaren Reliquienkreuze (3) vorgeführt ist; von den einst darüber befindlichen Darstellungen sind nur noch zusammenhanglose unbestimmbare Umrisse wahrzunehmen.

Die linke Wand der Westfensternische zeigt den auferstehenden Heiland, die rechte eine heil. Jungfrau, zu beiden Seiten von Heiligen umgeben; in der Wölbung der Fensternische haben sich Reste jener Malereien erhalten, die unter Rudolf II. in der Marienkirche ausgeführt wurden und unter welchen die Farbenspuren der älteren Bemalung stellenweise durchschlagen. Die Gedanken der Apokalypse und die Rücksicht auf die Reliquienverehrung Karls IV. bestimmten die Anlage und Durchführung des Wandbilderschmuckes der Karlsteiner Marienkirche, dessen Einzelbetrachtung Folgendes darbietet.

Die Südwand, welche das nach alten Anhaltspunkten erneuerte Spitzbogenfenster mit tiefen Leibungen durchbricht, zeigt einen zwei verschiedenen Stoffkreisen angehörigen Bildschmuck. Rechts von dem Fenster zieren über dem Architekturstreifen Porträtdarstellungen Karls IV., seiner Gemahlin Blanca und eines jugendlichen Fürsten die Fläche der mäßig vorspringenden Wand; oberhalb dieser Bildnisse waren, wie sehr schwache Umrisse erkennen lassen, theilweise Brustbilder angeordnet, für deren genauere Personenbestimmung sich keine Anhaltspunkte finden. Links vom Fenster ermöglichen die Überreste der vier apokalyptischen Reiter im Zusammenhange mit dem über letzteren sich hinziehenden Inschriftenstreifen wenigstens eine Feststellung des Bildschmuckes der anderen Wandfläche.

Die untere noch gut erhaltene Inschriftzeile:

ex · omni · tribu · et · lingua · et · populo · et · fecisti · n[os] de[o nostro regnum et sacerdot]es · et · regnabimus ·

lässt für die obere, im Zusammenhange nicht mehr lesbare Zeile die Ergänzung in Apok. V., 9 suchen: »Et cantabant canticum novum dicentes: Dignus es domine accipere librum et aperire signacula eius; quoniam occisus es et redemisti nos deo in sanguine tuo.« Die dazu gehörige Darstellung muss demnach die Lobpreisung des Lammes durch die vier Thiere und die vierundzwanzig Ältesten geboten haben, welche dem Empfange des Buches mit den sieben Siegeln folgt.[1]) Denn wie in den Darstellungen der Ostwand die obere Bilderreihe der unteren inhaltlich vorangeht, da an die Scenen des zweiten Wehes jene des dritten in der unteren Bildfolge sich unmittelbar anschließen, so kann auch im Hinblicke auf die in der mitgetheilten Inschrift liegenden Anhaltspunkte die obere Darstellung der linken Südwandfläche nur etwas dem Erscheinen der apokalyptischen Reiter unmittelbar Vorangehendes behandelt haben. Die bereits erwähnte Lobpreisung des Lammes erweist sich aber als ein solches, zeitlich mit dem Auftreten der apokalyptischen Reiter verbundenes Motiv, da letzteres in einem Cyklus von Scenen aus der Apokalypse die Entgegennahme des versiegelten Buches durch das Lamm, welches die einzelnen, für das Erscheinen der Reiter wichtigen Siegel löst, gewissermaßen zur nothwendigen Voraussetzung hat. An der linken Südwandfläche der Karlsteiner Marienkirche befand sich demnach außer den apokalyptischen Reitern noch die Lobpreisung des Lammes durch die vier Thiere und die vierundzwanzig Ältesten.

---

1) Apok. V., 7 bis 9. — Sedláček, Karlštein a. a. O. S. 15 geht auf die Apokalypsedarstellungen der Südwand gar nicht ein.

Unter derselben sind wenigstens theilweise erkenn- und noch bestimmbar einige, freilich sehr stark beschädigte Überreste einer Darstellung der apokalyptischen Reiter, welche — von links nach rechts gerechnet — folgende unmittelbar nebeneinander stehende Unterschriften erläutern:

Cum aperuisset · agnus quartum sigillum · equus ‖ pallidus et qui sedebat super eum nomen illi mors et [infernus sequebatur eum et data est illi pot [1])]estas super IIII[or] partes terre et interficere.[2])

Cu[m aperuisset] agnus sigillum · ter[cium et] ecce · equus niger · et · ‖[qui se]debat super eum habebat · stataram in manu sua et audiui ‖ vocem in medio IIII animalium dicencium · bilibris tritici denario.[3])

Cum · aperuisset agnus · sigillum

dicens veni et vide

super eum datum · est · ei [4])

Die Entfernung, in welcher die Reste der auf den zweiten Reiter bezugnehmenden Inschrift von dem Fenster der Südwand erscheinen, macht es zweifellos, dass in dieser Unterschriftenreihe noch mehr als der größere Theil der zweiten Erklärung verloren gegangen ist. Denn da der zweite apokalyptische Reiter knapp an dem Rande des noch erhaltenen Bewurfes, aber immer noch in einiger Entfernung vom Südfenster sich befindet und hinter ihm das schwarze Ross des dritten und das fahle des vierten erkennbar sind, so ergibt sich die Annahme als unabweisbar, dass auf dem Bewurfe, der zwischen dem zweiten Reiter und dem Südfenster fehlt, einst außer der Ergänzung des mit der Öffnung des zweiten Siegels zusammenhängenden Textes noch die Darstellung des ersten, auf weißem Rosse dahinsprengenden Reiters mit dem dazu gehörigen Texte angeordnet war. Thatsächlich haben sich knapp am Rande des Bewurfes Reste des Hintertheiles eines Schimmels erhalten, welche die Anordnung des ersten Reiters an dieser Stelle unbestreitbar erweisen.

Leider befinden sich die Reste der Darstellung der vier apokalyptischen Reiter, die ehedem die Südwand der Karlsteiner Marienkirche geziert haben muss, in einem mehr als trostlosen Zustande. Abgesehen davon, dass der erste sammt Inschrift fast ganz fehlt, lässt sich auch für den dritten und vierten nicht viel feststellen; doch gewährt das sicher Erkennbare im Vereine mit der wohlerhaltenen Gestalt des zweiten immerhin verlässliche Anhaltspunkte für die Thatsache, dass der Maler sich auch hier enge an das Schriftwort anschloss.

Auf rothem Rosse reitet ernst und gemessen ein Greis mit schneeweißem Haupt- und Barthaare (Taf. IV. Abb. 1); sein rosafarbener Mantel bedeckt das grüngrauschimmernde, an den Armen sichtbar werdende Unterkleid, das an dem rechten Arme straff anliegt. Letzterer ist gerade, ja sogar etwas hölzern ausgestreckt; die Hand trägt ein aufrecht stehendes, blutigrothes Schwert zur Kenntlichmachung dessen, der den Frieden von der Erde nimmt und die Menschen untereinander sich hinwürgen lässt. Die Haltung der den Zügel umfassenden Linken kann gleichfalls von Befangenheit der Bewegung nicht freigesprochen werden. In Schwarz gehüllt, hebt sich das rechte Bein des Reiters scharf von dem rothen Pferdeleibe ab. Hinter demselben ist ein schwarzes Ross noch theilweise erkennbar, von dessen Reiter sich nichts mehr erhielt; neben dem Hintertheile dieses Rosses drängt das gelblich fahle Pferd des vierten Reiters vor, dessen rechter Fuß unbekleidet herabhängt. Dieser Reiter ist in getreuer Anlehnung an das Schriftwort als Tod gebildet; an dem rechten Schulterblatte des Todes, dessen längs des Brustkorbes herablaufende Umrisse noch erkennbar blieben, hängt der entfleischte Arm, welcher den Schaft der breiten Sense zum verderbenbringenden Hiebe schwingt. Die röthliche Färbung der vorn etwas gekrümmten Sense deutet offenbar auf die unheilvolle Thätigkeit des Reiters hin. In dem Winkel erblickt man links hinter dem Reiter außer zwei entsetzt um sich blickenden, ungemein ausdrucksvollen Köpfen einen hübschen Männerkopf, neben welchem zwei Arme sich dem Tode entgegenstrecken; erinnert dies Motiv, das eine noch zu erläuternde Allegorie der »fames« veranschaulichen soll, nicht an die Bewegungen in der so ergreifenden Gruppe der Elenden und Krüppel, die auf dem berühmten Triumphe des Todes im Campo santo zu Pisa vergebens um Erlösung flehen? Der traurige Zustand der geringen Überreste, welche die Karlsteiner Darstellung der vier apokalyptischen Reiter heute bietet, bleibt in hohem Grade beklagenswert, da die zeitlich ziemlich genau bestimmbare Arbeit auch für die Feststellung der Typen wertvoll sein müsste, welche die Kunst des 14. Jahrhundertes für die apokalyptischen Reiter kannte; zeigt doch die viel bewunderte Dürersche Behandlung dieses Stoffes in dem Vorwärtsdrängen des einen Pferdes neben dem andern den gleichen Gedanken der äußeren Anordnung des gewaltig ergreifenden Stoffes.

Die rechts vom Südfenster der Marienkirche mäßig vortretende Mauer bietet auf dem schmalen, gegen Osten gerichteten Vorsprungsstreifen folgende Inschrift:[5])

? ? angelus venit ‖ et stetit ante ‖ altare habens ‖ thuribulum aureum ‖ sunt · et · data · illi ‖ incens‖a · mult‖a · ut · daret ‖ de · oracionibus · ‖ sanctorum · omnium ‖ super · aureum ‖ altare · quod · est ‖ conspectum · ‖ ante tronum ‖ dei · et · ‖ ascendit ·

---

[1]) Im Zusammenhange unlesbar und größtentheils abgefallen. — [2]) Apok. VI., 7 u. 8. — [3]) Ebendas. VI., 5 u. 6 — [4]) Ebendas. VI., 3 u. 4. Die Stelle hätte vollständig zu lauten: Cum aperuisset agnus sigillum secundum, audivi secundum animal dicens: Veni et vide! Et exivit alius equus rufus et qui sedebat super eum datum est ei, ut sumeret pacem de terra et ut invicem se interficiant, et datus est ei gladius magnus. — [5]) Apok. VIII., 3—5.

fu‖mus · in · cens‖orum de · or‖acione · sanc‖torum · de · manu · ange‖li · coram de‖o · et acce‖pit angelus ‖ thuribulum ‖ aureum · et con‖pleuit · illud ‖ de · ingne · al‖taris · et · mis‖it · in · terram · et ·

Da diese Inschrift mit irgend einer unmittelbar benachbarten Darstellung in Zusammenhang gestanden haben muss und wie die rechts neben den Ostwandbildern herablaufenden Inschriftenstreifen zur Erklärung des davon umsäumten Bildes heranzuziehen ist, so ergibt sich daraus mit Nothwendigkeit, dass durch diese Inschrift auch der Vorwurf des Bildes rechts vom Südwandfenster bestimmt ist, obzwar das Bild selbst bis auf einen ganz kleinen Überrest verloren gieng. Dasselbe zeigte im Anschlusse an die Eröffnung des siebenten Siegels das Erscheinen des Engels mit dem goldenen Rauchfasse bei dem goldenen Altare vor dem Stuhle des Herrn. Die Richtigkeit dieser Annahme wird bestätigt durch den Bildrest, welcher knapp in dem Winkel des Mauervorsprunges einen bedeckten Altartisch zeigt.

Die Anordnung dieses Bildes, das den Altar vor dem Throne Gottes bot, fast oberhalb des Hauptaltares der Marienkirche beruht augenscheinlich auf einer bestimmten Absicht, die Aufstellung des Altares mit der Darstellung des apokalyptischen Altares in unmittelbare Beziehung zu setzen. Letztere entsprach so recht dem mystischen Zuge des Zeitalters. Allein außer der Möglichkeit, auf Grund der erhaltenen Inschrift und der geringen Überreste der benachbarten Darstellung den Gegenstand des fast ganz verlorenen Bildes näher zu bestimmen, bietet sich mit letzterem in Hinsicht auf andere Bilder der Südwand ein beachtenswerter Anhaltspunkt für die Bestimmung von mindestens zwei vollständig verlorenen Südwandscenen. Da links vom Südwandfenster der Karlsteiner Marienkirche die Lobpreisung des Lammes durch die vier Thiere und die vierundzwanzig Ältesten sowie die inhaltlich daran anschließende, mit dem Öffnen der vier ersten Siegel zusammenhängende Darstellung der apokalyptischen Reiter sicher erweisbar bleibt und das eben besprochene Bild gegenständlich vom Öffnen des siebenten Siegels abhängig ist, so müssen auch zwei durch die Öffnung des fünften und des sechsten Siegels bedingte Darstellungen einst die Südwand geschmückt haben. Denn wie die apokalyptischen Reiter nur eine Fortführung der Apokalypsedarstellung im Anschlusse an die Lobpreisung bedeuten, so muss sich auch an erstere auf der noch verfügbaren Südwandfläche etwas inhaltlich damit Zusammenhängendes angeschlossen haben; und wie neben den apokalyptischen Reitern die Lobpreisung des Lammes als die auch inhaltlich unmittelbar vorhergehende Scene angeordnet wurde, so ist augenscheinlich nicht minder der Darstellung des Engels, der nach Öffnung des siebenten Siegels mit goldenem Rauchfasse beim Altare vor dem Throne Gottes erscheint, etwas vorangegangen, was sich an die Apokalypsedarstellung von VI., 9 bis zum Schlusse des siebenten Capitels anlehnt. Das können nur Scenen gewesen sein, die mit der Öffnung des fünften und sechsten Siegels zusammenhiengen,[1]) dem Erscheinen der vier apokalyptischen Reiter folgen und dem Auftreten des Engels vor dem Altare vorangehen. So vervollständigt sich die Bilderreihe der Südwand bis zu dem Mauervorsprunge rechts vom Fenster zu einem zusammenhängenden Ganzen, das auch durch das Vortreten der Mauer einen genau und scharf abgegrenzten Abschluss im Verhältnisse zu den rechtseitigen Südwandscenen erhält und als eine in sich abgeschlossene Folge der Darstellungen eines bestimmten Apokalypsegedankens, nämlich der mit der Öffnung der sieben Siegel verbundenen Erscheinungen, sich darstellt. Denjenigen Theil der Mauerfläche, welcher sich heute dem Auge ganz ohne Bewurf darbietet, müssen in Rücksicht auf das links Vorangehende und auf das rechts Folgende Bilder im Anschlusse an die Öffnung des fünften und sechsten Siegels geschmückt haben.

Die beiden ersten Scenen der oberen Bilderreihe der Ostwand, welche zu einer Darstellung vereinigt erscheinen (Taf. V), werden nur zur Hälfte durch die darüber gesetzten Beischriften erklärt:

† Sextus · ange[lus] · tuba · cecinit · et · audiui · vocem · unam · ex · IIII · cornibus [altaris aurei quod est ante oculos dei d]icentem · sexto · ‖ angelo · qui · habebat · tubam · solue · IIII · angelos · qu[i alli]ga[ti] · sunt · in · flu[mine magno] euphrate · et · soluti · sunt · IIII · ang[el]i · qui · [parati ·] [2])

Die Stelle findet auf dem Schriftstreifen, welcher rechts das erste Bild vom zweiten scheidet, ihre Fortsetzung:

erant · [i]n · horam · [e]t · diem · et · mensem · et annum · vt · occiderent · [3])

Auf dem Bilde schwebt ein blaugekleideter, goldnimbierter Engel mit grünen Flügeln und braunen Haaren herab; er bläst die lange, gelbe Posaune, die fast bis auf den Boden herabreicht. In der linken Ecke steht er — gemäß den Schriftworten — vor vier Engeln, deren weiße Kleider violett eingezeichnete Faltengebung zeigen. Die in der Brusthöhe übereinander gelegten Hände des letzten sind mit einem Stricke gefesselt;[4]) der vorderste derselben streckt, sich leicht nach vorn neigend, seine Hände dem sechsten Engel entgegen, welcher seine Rechte segnend erhebt und mit der Linken die ihm dargebotene Rechte des vor ihm stehenden Führers der vier Engel erfasst; an diesem ist die Lösung der nicht mehr gebundenen Hände bereits vollzogen.

---

[1]) Unter dem Wandbildfragmente war eine dreizeilige Inschrift, von welcher noch »animas« der ersten und »vt · supra ·« der dritten Zeile genau bestimmbar sind. Gehörten sie zu den oben angenommenen Scenen, so würde das »animas« wohl zu Apok. VI., 9 passen, wo es nach Öffnung des fünften Siegels heißt: »Vidi subtus altare animas interfectorum propter verbum dei.« Wenigstens wäre ein solcher Zusammenhang natürlicher als eine Beziehung auf Apok. VIII., 9. — [2]) Apok. IX., 13—15. — [3]) Ebendas. IX., 15. — [4]) Sedláček, Karlštein a. a. O. S. 14 bezieht diese Scene auf Apok. VII., 2, woran nach dem klaren Wortlaute der zur Darstellung gehörigen Überschrift gar nicht gedacht werden kann. Übrigens spricht auch die Übereinstimmung zwischen Schriftwort und Bild gegen die Zulässigkeit und Richtigkeit einer solchen Beziehung.

Rechts daneben setzt sich die Darstellung im Geiste der Apokalypse [1]) fort. In blauen und rothen Harnischen sprengen mehrere Berittene auf Rossen einher, deren Häupter Löwenköpfe sind, indes die Rossschweife zu Schlangenleibern werden und die Rachen dieser Schlangen weit aufgerissen erscheinen. Von ihnen geht ebenso das Verderben aus wie von den Löwenrachen, welchen ein graublauer Rauch entströmt, dessen verderbliche Wirkung bereits mehrere Menschen zu Boden geworfen hat. Neben letzteren erscheinen einige in die rechte Ecke des Bildes gerückte, gut bewegte Gestalten, von denen der seine Hände in Brusthöhe ineinander schlagende Mann in grünem Gewande und der blaugekleidete Greis mit gefalteten Händen gleich trefflich wie das Antlitz der zwischen ihnen stehenden Gestalt durchgebildet sind.

Das zweite Bild (Taf. V) findet seine Erklärung in folgender Überschrift: [2])

Et · uidi · angelum · fortem · descenden[tem] de · celo · [amict]um [nub]e ‖ et · yris · in · capite eius et facies · eius · erat · ut · [so]l . et ·

Ohne Einfluss auf Einzelheiten der Darstellung bleibt die auf dem rechts herablaufenden Rahmenstreifen feststellbare Inschrift: [3])

que · [lo]cuta · sunt · VII · tonitrua · noli · ea · scribere ·

Dagegen steht die Darstellung des blaugekleideten Engels, welcher mit der abwärts gerichteten Linken das offene Buch in den Mund des vor ihm knieenden Johannes schiebt, im innigsten Zusammenhange mit verschiedenen Angaben des 10. Capitels, das der Maler sehr genau berücksichtigt hat. Der äußere Nimbenrand des Engels, dessen rothe Füße an die Feuerpfeiler erinnern und auf dem blauen Meere und der braunen Erdscholle stehen, spiegelt in Roth, Weiß, Grün und Blau die Regenbogenfarben und umschließt das licht wie die Sonne strahlende Antlitz. [4]) Die erhobene Rechte ist hier nicht als Geberde des Segens, sondern als jene des Schwures [5]) zu deuten; die rechts und links von dem Engel sowie über dem Evangelisten sichtbaren Köpfe, deren Mundöffnungen gleichsam in lautem Schreien weit aufgerissen sind, beziehen sich auf die sieben Donner, welche ihre Stimmen hören ließen [6]) und derentwegen dem Evangelisten zugerufen wurde: »Noli ea scribere.« Letzterer, in rosafarbenem Mantel über grünem, an den Ärmeln sichtbaren Unterkleide, vollzieht den vom Himmel an ihn ergangenen Befehl, von der Hand des auf Meer und Erde stehenden Engels das offene Buch entgegenzunehmen, und öffnet weit den Mund, um gemäß der Weisung des Engels das von diesem dargereichte Buch zu verschlingen. [7]) So erweist sich die in Rede stehende Darstellung, obzwar nur auf zwei Personen beschränkt, als ein die meisten Einzelheiten des 10. Capitels der Apokalypse berücksichtigendes Bild, das eine eingehende Durchdringung des Stoffes [8]) von Seite des Meisters bekundet und für die Beurtheilung der Bewältigung des Motivenreichthumes eine hervorragende Bedeutung gewinnt.

Das dritte Bild der oberen Reihe (Taf. V) zerfällt wie das erste in zwei Scenen, deren Verständnisse die nebeneinanderstehenden Überschriften zuhilfe kommen:

[Et datus est mihi] · ca[lamus similis] virge · [et dictum]| est michi [surge et · metire · ?] templum · dei · etc. [9]) und

[Et d]ab[o] · duobus · testibus · meis · et · prophetabunt · diebus · mille · ducentis · LX · [10]) ‖ amicti · saccis · hii · sunt · due · oliue · et · duo · candelabra · in · conspectu · domini · [11])

Der rechts neben der zweiten Scene herablaufende Streifen führt die den beiden Zeugen beigelegten Eigenschaften weiter:

Hi · habent · potestatem · claudendi · celum · [12])

Die erste Scene zeigt in unmittelbarem Anschlusse an die vorhergehende Darstellung des Buchverschlingens die Fortführung der Apokalypseangaben im Bilde. Denn in einem Tempel, unter dessen rundbogiger Architektur ein stark verblasster Altar aufgestellt ist, vollzieht der Evangelist Johannes, ebenso gekleidet wie bei dem Buchverschlingen, den an ihn in der Überschrift ergangenen Befehl: vornüber gebeugt, ist er bestrebt, den in seinen Händen sichtbaren gelben Maßstab an den Boden anzudrücken. [13])

---

[1]) Apok. IX., 17—20. Et ita vidi equos in visione; et qui sedebant super eos, habebant loricas igneas et hyacinthinas et sulphureas et capita equorum erant tamquam capita leonum; et de ore eorum procedit ignis et fumus et sulphur. Et ab his tribus plagis occisa est tertia pars hominum de igne et de fumo et sulphure, quae procedebant de ore ipsorum. Potestas enim equorum in ore eorum est et in caudis eorum; nam caudae eorum similes serpentibus, habentes capita; et in his nocent. Et ceteri homines, qui non sunt occisi in his plagis neque poenitentiam egerunt de operibus manuum suarum etc. — [2]) Ebendas. X., 1. — [3]) Ebendas. X., 4. — [4]) Ebendas. X., 1 u. 2. Pedes eius tamquam columnae ignis. Et habebat in manu sua libellum apertum; et posuit pedem suum dextrum super mare, sinistrum autem super terram. — [5]) Ebendas. X., 5 u. 6. Et angelus, quem vidi stantem super mare et super terram, levavit manum suam ad coelum et iuravit per viventem in saecula saeculorum. — [6]) Ebendas. X., 3—4. Et cum clamasset, locuta sunt septem tonitrua voces suas. Et cum locuta fuissent septem tonitrua voces suas, ego scripturus eram. — [7]) Ebendas. X., 8—10. Accipe librum apertum de manu angeli stantis super mare et super terram. Et abii ad angelum dicens ei, ut daret mihi librum. Et dixit mihi: Accipe librum et devora illum. — Et accepi librum de manu angeli et devoravi illum. — [8]) Sedláček, Karlštein a. a. O. S. 15 sieht in dem Bilde nur eine Darstellung auf Grund von Apok. X., 9 und nimmt weder auf die weitere Einzelheiten vermittelnden Inschriften, noch auf alle beachtenswerten Züge des Bildes irgend eine Rücksicht. — [9]) Apok. XI., 1. — [10]) Scheint ein Schreibfehler »XL« vorzuliegen. — [11]) Ebendas. XI., 3 u. 4. — [12]) Ebendas. XI., 6. — [13]) Unverständlich bleibt es, dass betreffs dieses gerade gut erhaltenen Bildes und des nächsten Sedláček, Karlštein a. a. O. S. 15 sagen kann: »Třetí a čtvrté oddělení nelze dobře znáti, v onom jest viděti nějakou postavu ve výklenku.« Von hier an verzichtet er auf jede Deutung der weiteren Scenen in der oberen Reihe.

Die zweite Scene, deren lückenlos anschließende Beziehung zur ersten der Künstler schon durch das Weglassen eines trennenden Inschriftenstreifens betonte, zeigt die beiden zur Prophezeiung berufenen Zeugen Elias und Henoch (Taf. VI). Der eine derselben, weißbärtig und in ein graues, bis zu den Füßen reichendes Gewand gehüllt, wendet sich zu einer in der linken Ecke unten angeordneten Gruppe von drei Personen zurück, in welcher ein weißbärtiger Mann in grünem Gewande und zwei knieende Frauen mit vorgeneigter Körperhaltung und gefalteten Händen inniges Flehen vortrefflich zum Ausdrucke bringen. Der zweite Zeuge, gleichfalls als Greis, aber in einem gelblichbraunen Gewande dargestellt, erhebt den Zeigefinger der Rechten in der Geberde der Unterweisung oder Belehrung gegen eine rechts angeordnete Volksmenge, auf welche er losschreitet; aus den in sitzender Stellung aufmerksam Lauschenden fesseln einige Köpfe der in grüne, blaue und rothe Gewänder gekleideten Frauen, deren Geberde und Schleier mit viel Sorgfalt durchgebildet sind. Die in der rechten Ecke sichtbaren Felsen zeigen die in Tafelbildern und Miniaturen der zweiten Hälfte des 14. Jahrhundertes wiederholt begegnende Stilisierung; das Rautenmuster des Hintergrundes hält gleichfalls eine während des gleichen Zeitraumes besonders in Bilderhandschriften beliebte Behandlungsweise fest.

Dem Verständnisse des vierten Bildes (Taf VI) der oberen Reihe dient die Überschrift:

Bestia · que · ascendit · ab · aby[sso] ‖ faciet · aduers[sum] ill[os be]ll[um] et

Die darin begonnene Schriftstelle wird weiter geführt auf dem rechts herablaufenden Inschriftenstreifen:

vincet illos · et · occidet · eos · et · cetera · [1])

Links erhebt ein weißbärtiger Greis in graublauem Mantel über violettem Unterkleide abwehrend oder beschwörend die Rechte gegen ein vor ihm sich erhebendes Unthier. Ihm kehrt den Rücken ein zweiter, in gelblichbraunen Mantel gekleideter Greis zu, der in knieender Stellung mit gefalteten Händen sich nach vorn beugt. Neben des letzteren Kopfe erscheint ein Menschenarm, offenbar zu der Thierdarstellung gehörig, deren mit Stacheln und Schuppen besetzter Leib rechts mit breit auftretenden Füßen und herabhängendem Schweife grau behandelt ist. Die Gestalten der beiden Zeugen Elias und Henoch, besonders ihre Köpfe gehören zu den am besten erhaltenen Theilen der Karlsteiner Wandbilder; die Haltung der aufrechtstehenden Thiere deutet sowohl auf den Beginn des Kampfes als auch auf die eben sich vollziehende Überwindung.

Das fünfte Bild der oberen Reihe (Taf. VII) wird verständlich durch die Überschrift: [2])

Corpora · [eo]rum · iacebunt · in · plateis ‖ ciuitatis · magne · ubi dominus cruci-

Auf dem rechts neben dem Bilde herablaufenden Inschriftenstreifen ist der Gedanke im Anschlusse an die Apokalypse weitergeführt:

fixus · de · tribubus · uidebunt · de · populis · etz :: [3])

Bei gleicher Rautenmusterung des Hintergrundes wie in dem eben besprochenen Prophetenbilde liegen auf dem grünen Boden zwei unbekleidete, ziemlich starr ausgestreckte Leichname, deren Einzelheiten nicht mehr durchwegs gut erkennbar sind. Dies sind die Leichen der beiden Gotteszeugen, welche nach Ablegung des Zeugnisses von dem aus dem Abgrunde aufsteigenden Thiere überwunden und getödtet werden sollen [4]) und drei Tage auf der Gasse der großen Stadt liegen, die heißet geistlich Sodoma und Ägypten, wo der Herr gekreuziget ist; denn diese Leichen werden ja nach den Worten Johannes' etliche von den Völkern, Geschlechtern und Sprachen drei Tage und einen halben hindurch sehen und nicht in Gräber legen lassen. Liegt vielleicht in dem Verzicht des Malers auf jede Staffagefigur in diesem Bilde ein beabsichtigter, feiner Hinweis auf die Unbekümmertheit der Menge um die Bergung der beiden Leichen, die als ausschließlicher Vorwurf der Darstellung doch etwas befremdlich wirken?

Im sechsten Bilde der oberen Reihe (Taf. VII), das an die Südecke der Ostwand stößt, sind zwei Scenen zu einem Ganzen vereinigt, welches folgende nebeneinander stehende Überschriften erläutern:

† Post · dies · tres · spiritus · vite · ad · eo · intrabit · ‖ in · eos · et · steterunt · super · pedes · eius · [5])

† Et · in · illa · hora · factus · est · te[rre motus magn]us et [cecidit civitatis pars]‖ [6]) decima · et · occisa · sunt · [in terre motu nomin]a hominum [7]) [septem?]

Die dazu gehörige Darstellung bietet in der linken Ecke zwei graugekleidete, knieende Gestalten, welche die gefalteten Hände zu Gott erheben; aus stilisierter Wolke schwebt eine christusähnliche Gestalt zu ihnen herab. Von einer daneben befindlichen, mehr in die Mitte gerückten Stadt, die hohe Mauern mit wohlbefestigten Thoren und stattlichen Thürmen umgeben, stürzt eben ein Theil zusammen. Die in der rechten Ecke unten erscheinenden vier Andächtigen, von denen die Frau in weißem Kopfschleier und in blauem Mantel über rothem Unterkleide mit gefalteten Händen gegen die Mitte der Scene gerichtet ist, sind offenbar als die Vertreter der durch das Erdbeben und den Tod von 7000 Menschen Erschreckten zu deuten, welche dem Gotte des Himmels die Ehre gaben. Der grüngekleidete Jüngling, welcher

---

[1]) Apok. XI., 7. — Zwischen »eos« und »et« noch ein zum Texte nicht gehörendes Wort, auf »am« endigend. — [2]) Ebendas. XI., 8. — [3]) Ebendas. XI., 9. — [4]) Ebendas. XI., 7. — [5]) Ebendas. XI., 11. — [6]) Diese Worte scheinen überhaupt von allem Anfange an gefehlt zu haben. — [7]) Apok. XI., 13.

der eben erwähnten Frau den Rücken kehrt und sich mit flehend erhobenen Händen von dem Erdbeben abwendet, ist besser als der zwischen beiden sichtbare Kopf erhalten und wetteifert mit der Frauengestalt an Innigkeit des Ausdruckes.

Mit dem in der Südostecke herablaufenden Inschriftenstreifen:

»Veh secundum · abiit · et · ecce · veh · III · ven[iet]

finden die Darstellungen des zweiten Wehes ihren Abschluss; sie füllen mithin gerade die obere Bilderreihe der Ostwand vollständig und bilden ein in seinen Einzelheiten genau bestimmbares Ganze, das vortrefflich die Illustration des Schriftwortes durch den Künstler erkennen lässt.

Die untere Bilderreihe der Ostwand erweist sich als Fortsetzung der oberen und beginnt mit der bildlichen Darstellung des dritten Wehes. Doch schreitet in den Scenen der zweiten Reihe der Anschluss an das Schriftwort nicht so systematisch fort wie in jenen der oberen, da zwischen dem ersten und zweiten Bilde die beiden Darstellungen, welche sich rechts neben der Fensternische der Westwand befinden, inhaltlich einzuschalten wären.

Für das erste Bild der unteren Reihe an der Ostwand sind als Erläuterung folgende Stellen der Apokalypse beigegeben:[1])

Veh secundum · abiit · et ecce · veh · tercium veniet cito · et VII[us] · angelus tuba cecinit · et facte sunt voces magne in celo · dicentes · factum est regnum huius · mundi dei nostri · et christi eius · et regnabit in secula seculorum amen · et XXIIII · seniores · qui in conspectu dei sedent in sedibus suis ‖ ceciderunt · in facies suas et adorauerunt eum dicentes · Gracias agimus tibi · domine · deus · noster · omnipotens. Et apertum · est · templum · dei · in · celo · et · visa est archa testamenti eius · in · templo · eius · et facta sunt · fulgura et voces · et terre motus · et grando · magna. †

Die Motive der unter dieser Inschrift angeordneten Darstellung (Taf. V) sind untereinander nicht in unmittelbaren Zusammenhang gebracht, sondern bloß nebeneinander gestellt. Links schwebt ein Engel in einem weißen, rosafarben schattierten Gewande herab und stößt, die Backen mäßig aufblasend, in die von beiden Händen umfasste Posaune. Ein braunes Mauerstück, für dessen Deutung die Schriftstelle nicht ausreicht, trennt den Engel von dem Tempel, neben welchem rechts und links je vier Köpfe durch weiße Höhung von dem blauen Grunde sich abheben. Der in mannigfachen Stellungen des Schreiens durchschnittlich ziemlich weit, aber nicht abstoßend geöffnete Mund dieser Köpfe erhebt es wohl über jeden Zweifel, dass hier die großen Stimmen im Himmel gemeint sind, welche den Eintritt der Weltherrschaft des Herrn verkündigen. Der zwischen ihnen im Himmel aufgethane Tempel, dessen Dach die Form der Kreuzanlage betont, während an den beiden Vorderecken schräg gestellte, doppelt abgetreppte Strebepfeiler mit zierlichen Fialen besetzt sind, umschließt eine goldene, viereckige Lade, die im Tempel sichtbare Arche des Testamentes. Die Innenseite ihres emporgehobenen Deckels lässt einen Christuskopf fast von jenem Typus wahrnehmen, den die bekannte Vera-ikon des Prager Domes bietet. Rechts davon stürzen die auf zwei Bergesgipfel vertheilten Bauten mit Bersten der Mauern und Vornüberfallen der spitzen Thürme zusammen, während in den Lüften der Zickzack goldgelber Blitze niederfährt, der eine Kopf mit geöffnetem Munde wohl auf die Stimmen und den Donner und mehrere kleinere die Luft durchfliegenden Stücke als der Hagel zu deuten sein mögen.[2]) Ursprünglich war statt des Tempels mit der Arche, wie die über letzterer sichtbaren Umrisse erkennen lassen, eine andere Darstellung angeordnet, nämlich die nimbierte Gestalt des Herrn mit segnend erhobener Rechten.[3])

Die zweite Darstellung der unteren Reihe (Taf. VI) wird durch die Überschrift erklärt:

Et signum magnum apparuit in celo mulier [in utero] habens clamabat parturiens[4]) et cruciabatur vt ‖ pariat · Et visum est aliud signum in celo et ecce draco magnus rufus habens capita septem et cetera.[5])

Hier findet der Gedanke des Schriftwortes in einer links neben dem Bilde herablaufenden Inschrift seine Ergänzung:

Et draco stetit ante mulierem que erat paritura · vt cum peperisset[6]) etc.

Dieses Abgehen von der sonst gewählten Anordnung, welche den von oben nach unten laufenden Inschriftenstreifen zur Rechten verwies, hatte augenscheinlich seine Begründung in der zutreffenden Beobachtung, dass eine an die rechte Seite des Bildes gerückte Inschrift nur auf die äußerst schmale Nordseite der rechts von der Thüre mäßig vorspringenden Ostwand fallen und dadurch in ungünstiger Beleuchtung schwer lesbar werden musste.

---

[1]) Apok. XI., 14—17, 19. — [2]) Sedláček, Karlštein a. a. O. S. 15 verquickt diese Darstellung mit einem Hinweise auf das am Schlusse des zweiten Wehes (XI., 13) erwähnte Erdbeben, bei welchem der zehnte Theil der Stadt fiel, und 7000 Namen der Menschen getödtet wurden. Die Unstatthaftigkeit dieses Vorgehens ergibt sich aus der Thatsache, dass die letzte Scene der oberen Reihe, in welcher Sedláček wohl das Bild der Stadt, nicht aber das Zusammenstürzen eines Theiles derselben constatiert, bereits diesem Erdbeben gilt, mit welchem die Darstellungen des zweiten Wehes abschließen. Das in dem ersten Bilde der unteren Reihe vorgeführte Erdbeben ist, wie es ja auch im Schriftworte selbst liegt (XI., 19), als zu einer anderen Entwicklungsreihe gehörig davon streng zu scheiden. — [3]) Gerade die Thatsache, dass die Nimbenumrisse durch das Tempeldach durchschlagen und der Kopf sich in die giebelartige Öffnung nicht als vollständige Füllung einfügt, sondern zu viel nach rechts rückt, bestätigt die frühere Einstellung der Gestalt des Herrn wie auf Bl. 163 der Welislawbibel beim Beginne des dritten Wehes. — Sedláček, Podbrdsko S. 262 bietet von dieser ersten Zeichnung gar nichts. — [4]) Von utero bis parturiens ist später etwas anderes, nicht mehr zuverlässig Entzifferbares darüber geschrieben; doch schlagen Reste der alten Inschrift durch, welche nach den drei letzten Worten der ersten Zeile nicht anders gelautet haben kann. — [5]) Apok. XII., 1—3. — [6]) Ebendas. XII., 4.

Die Darstellung zeigt auf einem rothen Lager eine Jungfrau in lichtblauem Gewande, das ein grüner Gürtel umschließt. Anmuthig auf das schwellende Lager ausgestreckt, stützt sie den Kopf in die rechte Hand;[1]) ein Theil des Antlitzes ist verdeckt durch einen in die Scene gemalten Kreis, in welchem die Umrisse eines stark verwischten Weihekreuzes erkennbar sind. Derselbe reicht auch in die Überschrift hinein, ohne jedoch ihre Lesbarkeit wesentlich zu beeinträchtigen. Phantastisch und trotz der Ungeheuerlichkeit der Bildung anziehend, bleibt der vor der Jungfrau stehende Drache, welchem im Hinblicke auf die Drachenbeschreibung des 12. Capitels sieben Köpfe gegeben sind, von denen einige je zwei weiße Hörner tragen; nicht minder hielt sich der Maler an die Farbenbezeichnung des Evangelisten.

Die Einstellung der eben besprochenen Scene hat im Hinblicke auf das erste und das dritte Bild der unteren Reihe der Ostwand sowie auf die beiden Bilder der Westwand, deren noch eingehend zu gedenken sein wird, insofern etwas Auffallendes, als sich eigentlich die beiden zuletztgenannten als unmittelbare Fortsetzung des ersten Bildes der Unterreihe darstellen und der auf die Gebärende losgehende Drache auf Ost- und Westwand eine Wiederholung des Motives zu bedeuten scheint. Allerdings beruht ein Unterschied darin, dass für die Ostwandscene der Schwerpunkt offenbar auf XII., 2—4, für die Westwandscene auf XII., 3 und 4, 13 und 14, 15 und 16 liegt. Da die zweite Westwandscene an XII., 1 und 5 anschließt, die dritte Ostwandscene aber wieder mit XII., 7 anhebt, so bietet die untere Bilderreihe der Ostwand nicht die gleiche Geschlossenheit der lückenlosen Anlehnung an das Schriftwort wie die obere, findet aber ihre entsprechende Ergänzung in den Darstellungen der Westwand.

Südlich von der Eingangsthüre der Marienkirche springt unterhalb der oberen Bilderreihe die Ostwand etwas vor; bis zur Südwand hin bedeckt die Fläche dieses Vorsprunges in einem rechteckig langgezogenen Bilde eine ungemein lebendige Darstellung (Taf. VII), deren Deutung die Überschrift vermittelt:

† Factum · est · prelium · magnum · in · celo · mihahel · et · angeli · eius · preliabantur · [cu]m dracone · et · draco · preliabatur · et · angeli · eius · et non valuerunt neque locus inventus est amplius eorum in celo · Et proiectus [e]s[t] d[ra]co ille magnus se[rpens]|

† Et audiui vocem magnam · in · celo · dicentem nunc factum · est · salus et virtus · et · regnum · dei nostri et potestas christi eius quia proiectus est accusator fratrum nostrorum qui [accusabat] et cetera · Ve terre · et mare · quia descendit diabolus ad vos.[2])

Von links oben schweben Engel mit gefalteten Händen nieder. Sie umschließen den Wolkensaum, innerhalb welches knapp an der Mauervorsprungsecke der überaus würdevolle Kopf Gott Vaters, eines ehrfurchtgebietenden Greises, erscheint. Vor ihnen stürmt der Erzengel Michael, den weißen Schild mit dem rothen Kreuze tragend, an der Spitze der himmlischen Heerscharen gegen die Geister der Hölle. Von den Kämpfern des Lichtes, die offenbar einst in weißem Gewande erschienen, haben sich nur schwache, bräunlich rothe Umrisse erhalten, die außer dem Heerführer noch besonders gut einen das Schwert schwingenden Engel erkennen lassen, welcher mit der Linken den Kopf eines Teufels erfasst. Mit lebhafter Bewegung der Arme dringen andere, mehr oben sichtbare auf die Gegner ein. Vor den daherstürmenden himmlischen Geistern stürzen die grauschwarzen Anhänger des Bösen in wilder Flucht davon, mehrfach mit Geschrei zu Boden fallend und Todesangst durch Mienen und Geberden verrathend. In einem kreisrunden Medaillon wird in der Mitte der Scene ein aufrecht stehender Teufel — offenbar der Führer — sichtbar, welcher selbst die Lanze zum Wurfe in der Linken erhebt und seine Getreuen durch Wort und Beispiel zu erneuertem Widerstande anzuregen bestrebt ist.

Wahrhaft packend wirkt die gegen den Winkel der Ost- und Südwand gerückte Darstellung der Hölle, in welcher der verworfene Ankläger der Brüder kauert; hinter ihm wird die dreiköpfige Fratzengestalt des Höllenfürsten sichtbar, um welchen sich die abenteuerlichsten Teufelsgestalten in den wunderlichsten Stellungen tummeln. Zottig und mit Krallenfüßen, auch mit Schwänzen und Hörnern versehen, erhalten sie Gesichter, welche auf die Kopftypen der Hunde, Katzen, Frösche, Affen u. dgl. zurückgreifen; trotz des Fletschens der dicht besetzten Reihen spitzer Zähne haben sie im ganzen nichts absolut Abschreckendes, sondern bleiben durch den Wechsel der Motive und Bewegungen in hohem Grade interessant.

Infolge der örtlichen Anordnung an der Südostecke der Ostwand kommt diese Höllendarstellung in die unmittelbarste Nähe des vierten apokalyptischen Reiters, dem ja nach VI., 8 die Hölle nachfolgt; denn derselbe rückt an der Südwand stark in die von Ost- und Südwand gebildete Ecke. Die weitere Behandlung des im 12. Capitel gebotenen Darstellungsmateriales setzt sich an der Westwand fort.

Unterhalb der beiden Darstellungen an der rechts vom Westfenster liegenden Wandfläche sind über der gemalten Arcatur folgende Worte der Apokalypse[3]) als Erklärung beigegeben:

Et visum · est · aliud · signum · in celo · et · ecce · draco · magnus · rufus · habens · capita · septem · et cornua · X · et · in capitibus · suis · septem · dyademata · et · cauda · eius trahebat · terciam · partem · stellarum · celi ‖ et · misit · eas · in

---

[1]) Nach Sedláček, Karlštein a. a. O. S. 15 müsste man annehmen, dass hier das Weib dargestellt wäre »bekleidet mit der Sonne, der Mond unter ihren Füßen und auf ihrem Haupte eine Krone von zwölf Sternen.« — [2]) Apok. XII., 7—10, 12. — Sedláček, Karlštein a. a. O. S. 15 zieht zur Deutung nur XII., 7—9 heran. — [3]) Ebendas. XII., 3—4, 13—14, 15 u. 16.

terram · et cetera · Et · persecutus · est · draco · mulierem · que · peperit · masculum · et · date · sunt · mulieri · due · ale · aquile · magne · ut · volaret · in desertum · in locum · suum · et cetera · ‖ Et · misit · serpens · ex ore · suo · post · mulierem · aquam · tanquam · flumen · ut · eam · faceret · trahi · a flumine · et · adiuuit · terra · mulierem · et · aperuit terra · os suum · et · absorbuit · flumen · quod · misit · draco de ore suo ·

Rechts daneben begegnen noch unterhalb des Bildes die zu der nächsten Darstellung gehörigen Erläuterungsverse: [1])

Et signum · magnum · apparuit · in celo · mulier · amicta · sole · et · luna · ‖ sub pedibus · eius · et · in · capite · eius · corona · stellarum · XII · etc. Et · mulier · peperit · ‖ filium · masculum · qui · recturus · erat · omnes · gentes · in · virga · ferrea · et · cetera ·

Inhaltlich stellt sich die zweite Scene als die zuerst zu besprechende dar; sie schließt lückenlos an die erste Darstellung der unteren Bilderreihe an der Ostwand an und springt bereits über die zweite der eben genannten Bilderfolge auf XII., 5.

Unmittelbar neben dem Nordwestwinkel der Marienkirche erscheint das apokalyptische Weib mit der Sternenkrone und in blauem Mantel über einem oberhalb der Füße und an der Brust sichtbaren weißen Unterkleide (Taf. VIII), das blau ausgeführte Granatapfelmusterung ziert. Es trägt mit der Linken das Kind, dessen rothes Kleidchen bis an den Hals knapp anliegt; unter der Krone fallen die blonden, von einem Stirnbande zusammengehaltenen Haare in schönem Flusse auf die Schultern herab. Um den etwas s-förmig ausgebogenen Leib legt sich ein nach oben geöffneter, halbkreisförmiger Kranz spitz zulaufender, goldener Strahlen, unter den Füßen krümmt sich nach oben die Sichel des Mondes.[2]) Die Linke des Kindes ist nach der etwas erhobenen rechten Hand der Mutter ausgestreckt, deren Hals es eben mit der eigenen Rechten liebkosend umfangen will. Die rechts und links neben dem nimbierten Haupte sichtbaren grünen Engelsflügel entsprechen vollauf den durch die Inschrift vorgeschriebenen zwei großen Adlersflügeln. Eine baldachinartig abschließende Nische ist für die Einstellung des Bildes gewählt, das sich durch diese Anordnung vollständig von der links neben ihm erscheinenden anderen Darstellung der Westwand loslöst und abhebt.

Das bis knapp an den Rand der Fensternische reichende Bild (Taf. IX) zeigt im innigen Anschlusse an die oben mitgetheilten Schriftworte den siebenköpfigen, braunrothen Drachen, welcher den wassersprühenden Rachen dem in felsiger Gegend hingelagerten Weibe zukehrt; der lange Schweif des Drachen schleift auf dem Erdboden, je zwei Hörner krönen einzelne der sieben Köpfe. Unter dem lichtblauen Mantel des Weibes wird in der Brusthöhe und am Unterleibe ein mit purpurnen Granatäpfeln geziertes Unterkleid sichtbar. Die gefalteten Hände der anmuthig hingelagerten Gestalt sind wie flehend nach dem daneben abgebildeten Weibe mit dem Kinde ausgestreckt. Zwischen ihr und dem Drachen öffnen sich schluchtartig mehrere dunkle Spalten des schematisierten Felsenbodens, was wohl damit zusammenhängt, dass die Erde sich öffnete, um den vom Drachen ausgegangenen Wasserstrom aufzunehmen, der das Weib zu ertränken drohte.[3])

Oberhalb dieser beiden Bilder befanden sich noch zwei andere Darstellungen, deren Gegenstände folgende sehr stark beschädigte Inschrift — vom Rande der Fensternische gegen den Nordwestwinkel des Kirchenraumes hinlaufend — feststellen lässt (Taf. VIII u. IX):

Chorus prophetarum ·:· Anna regi[na Ludmi]la? S. Jacobus ·:· S. Petrus ·:· [Mittelfigur ohne Unterschrift] S. Andreas ·:· S. Simon ·:· et ·:· Judas · S ·:· Johannes ·:· ewangelista ·:· Anna ·:· impera[trix] ·

Daraus geht hervor, dass die obere Bildreihe außer dem Prophetenchore, der mit den Engelschören auf der anderen Hälfte der Westwand zu correspondieren scheint, noch eine umfangreichere Scene enthielt; die unteren Theile des grauen Gewandes einer aufrecht stehenden Mittelfigur sind besser als die nur schwer erkennbaren Umrisse jener weiblichen Figur erhalten, die nach der Unterschrift als »Anna regina« zu deuten ist. Die Mittelfigur dürfte wohl Christus oder Maria dargestellt haben; links davon befanden sich die Gestalten der zweiten Gemahlin Karls IV., der zweifelhaften Ludmila, sowie der Apostel Jacobus und Petrus, rechts jene der Apostel Andreas, Simon, Judas, des Evangelisten Johannes und der Kaiserin Anna, der dritten Gemahlin des Erbauers von Karlstein. Die Anordnung der beiden Fürstinnen an den Endpunkten des Bildes kennzeichnet auch mit Rücksicht auf die knieende Haltung, die nach den Umrissresten der Königin Anna angenommen werden muss, die Darstellung als ein Votivbild, das auch die Bildnisse der genannten Gemahlinnen Karls IV. bot. Da die erste Gemahlin Blanca an der Südwand abgebildet ist, so enthielt einst die Karlsteiner

---

[1]) Apok. XII., 1 u. 5. — Sedláček, Karlštein a. a. O. S. 15 constatiert zwar das Vorhandensein des Textes auf der Wand, theilt ihn aber wie bei den anderen Apokalypsebildern nicht mit und beruft sich zur Erklärung nur auf Cap. XII., 1 bis 4, was für die Deutung aller Einzelheiten nicht genügt. — [2]) Wie kritiklos gerade über diese dem Schriftworte genau angepasste Darstellung selbst von einer der kunstgeschichtlichen Forschung Böhmens nahestehenden Persönlichkeit geurtheilt werden konnte, zeigt im Anschlusse an den Bericht über die unter Rudolf II. ausgeführten Übermalungen Ambros, Die Burg Karlstein und ihre Restaurirung a. a. O. S. 47: »Von einer lebensgroßen Maria in ganzer Figur begriff sogar einer der würdigen Malerbrüder, sie sei sehr schön, da er aber doch etwas daran bessern musste, so beschloss er sie zum Brustbilde umzuformen, und fasste sie mit einem ovalen Sonnenglanze ein, dessen Reste jetzt, störend und lächerlich, wie eine Fransenschärpe der Gestalt quer über den Leib gehen.« Ohne Angabe der Quelle reproduciert diese Erklärung Lehner, Dějiny obnov Karlova Týna. Method, 20. Jahrgang, (Prag 1894) S. 51. — [3]) Das später aufgemalte Weihekreuz kommt für die Deutung der Scene nicht in Betracht; die Umrissreste rechts oben sind vielleicht auf die Entrückung des Kindes zu beziehen.

Marienkirche alle Bildnisse der Gemahlinnen Karls IV., die zur Zeit der Vollendung des genannten Bautheiles eine Berücksichtigung im Bildschmucke dieses Raumes erwarten durften. Die vierte Wand, deren Malereien vollständig verloren gegangen sind, hat wohl kaum die Darstellung der Kaiserin Elisabeth geboten; denn gegen eine Einbeziehung dieser Gemahlin Karls IV. spricht der anderwärts versuchte Nachweis, dass die Malereien der Marienkirche schon vor der vierten Heirat des Kaisers vollendet gewesen sein müssen.

In der Nordostecke der Ostwand beginnt folgende oberhalb der Arcatur hinlaufende Inschrift, welche zur Deutung des ganzen Cyklus gehört:

Apocalipsis · ihesu christi · quam · dedit · illi deus [palam facere se] [1])ruis · suis · que · oportet · fieri · cito · et · signauit · mittens · per angelum · suum · seruo · suo · iohanni · qui testimonium perhibuit · verbi · dei et [testimonium ihesu christi quecunque vidi] [2])t . Beatus · qui · legit et qui · audit verba prophecie huius et † ‖ seruat · ea · que · in ea · scripta sunt · tempus enim [prope est · Joha] [3])nnes · septem · ecclesiis · que · sunt · in asya · gracia · vobis · et · pax · ab eo · qui · est · et · qui · erat · et · qui · venturus est · et · a septem spir[itibus qui in conspectu throni eius sunt et a] [4]) ihesu · christo · qui est testis fidelis primogenitus mortuorum † [5])

Der Text setzt sich unmittelbar daneben auf dem etwas vortretenden Theile der Ostwand fort:

† Et princeps · regum · terre · qui · dilexit · nos · et · lauit · nos · a peccatis · in sangwine · suo · et · fecit · nos · rengnum · et · sacerdotes deo · et · patri · suo · ipsi · gloria [et] imperium in secula · seculorum amen · Ecce · venit cum nubibus · et · videbit eum omnis oculus · et qui ‖ eum pupugerunt · et cum plangent · se super eum omnes tribus terre · eciam · amen · Ego · sum · [a et o] [6]) princip[ium et fi] [7])nis dicit dominus · deus · qui est et qui erat et qui venturus · est omnipotens · et cetera · [8])

Die Apokalypsewandbilder der Karlsteiner Marienkirche bildeten offenbar ein zusammenhängendes, systematisch angelegtes Ganze; der Südwand fiel die Darstellung des Öffnens der sieben Siegel zu, während die zwei Bilderreihen des zweiten und des dritten Wehes in ihrem unmittelbaren Anschlusse aneinander die Annahme nahelegen, dass der über ihnen sich hinziehende Wandstreifen der Behandlung des ersten Wehes gewidmet war. Die Westwand bietet in zwei Bildern die Fortsetzung der unteren Ostwandreihe bis zum Schlusse des zwölften Capitels. Die unter Rudolf II. beseitigte Nordwand war offenbar wie die andern drei Wände einst mit Gemälden nach Apokalypsemotiven geziert, die sich leider nicht mehr bestimmen lassen. Sollte vielleicht dem Öffnen der sieben Siegel an der Südwand das Ausgießen der sieben Schalen des göttlichen Zornes gegenübergestellt worden sein? In diesem Falle wäre die Anordnung gewiss eine sehr feinsinnige zu nennen, welcher ein so allgemeiner Hinweis auf die gemeinsame Quelle der Bilder, wie ihn die eben angeführte Inschrift enthält, zur augenblicklichen Orientierung jedes Besuchers nothwendig erscheinen konnte.

Mit den Scenen aus der Apokalypse stellt sich der Karlsteiner Bilderschmuck auf einen im hohen und späten Mittelalter sehr beliebten und fruchtbaren Boden, da bildliche Darstellungen dieses Stoffkreises in Wandgemälden, Handschriften, Glasmalereien, Tafelbildern, Teppichen, Gewändern und Fußbodenzier sowie in plastischer Behandlung wiederholt[9]) begegnen. Apokalyptische Wandgemälde begegnen vorwiegend im Süden Europas; für jene von St. Savin und Auxerre ist wohl kaum eine directe Beziehung zu Karlstein anzunehmen. Die vereinzelte Bezugnahme auf apokalyptische Gestalten im Bilderkreise der päpstlichen Kapelle zu Avignon[10]) lässt sich mit dem Cyklus der Karlsteiner Marienkirche nicht auf dieselbe Stufe stellen, erklärt aber vielleicht vollauf, dass in der Karlsteiner Kreuzkapelle, die sonst so reichen anderen Schmuck bietet, vereinzelt auch apokalyptische Motive behandelt wurden. Die dem Giusto di Giovanni Menabuoi zugeschriebenen Apokalypsescenen in dem vor 1378 errichteten Baptisterium zu Padua[11]) fallen erst nach der Vollendung des Karlsteiner Cyklus, den die daselbst zur Geltung gekommenen Anschauungen nicht mehr beeinflusst haben können; sie erklären aber, dass ein aus Paduas Nähe berufener Italiener wie der in Treviso thätige Thomas von Modena besonders für die Ausführung eines solchen Auftrages geeignet erscheinen mochte, welcher eine gewisse Vertrautheit mit der Behandlung des im Süden für Monumentalmalereien nicht unbekannten Stoffes voraussetzen ließ.

Ein Vergleich mit illustrierten Apokalypsehandschriften zeigt die Karlsteiner Wandbilder in mannigfacher Berührung mit den seit Jahrhunderten üblichen Darstellungsformen;[12]) unter ihnen verdienen die beiden Prager Handschriften, nämlich das »Scriptum super apocalypsim« der Bibliothek des allzeit getreuen Metropolitancapitels zu St. Veit[13]) sowie die einen Apokalypsecyklus umschließende Bilderbibel Welislaws in der Bibliothek des Fürsten Lobkowitz,[14]) besondere

---

[1]) Schrift nicht mehr erhalten; der abgefallene Bewurf erneuert. — [2]) Durch den Spitzbogen der Thüre wird die Schrift unterbrochen. — [3]) Der abgefallene Bewurf der nicht mehr erhaltenen Schrift erneuert. — [4]) Der Spitzbogen der Ostthüre unterbricht die Schrift. — [5]) Apok. I., 1—5. — [6]) Die Stelle ist stark verwischt. — [7]) Verwischt. — [8]) Apok. I., 5—8. — [9]) Frimmel, Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters. (Wien 1885) S. 9, Zusammenstellung in den Anm. 1 bis 7. — [10]) Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei, deutsch v. Jordan; II. Band. (Leipzig 1869) S. 266. — [11]) Ebendas. S. 410. — [12]) Ein solcher Vergleich ist insofern doppelt zulässig, als Wandbilder der Apokalypse schon frühe von der Buchmalerei abhängig erscheinen. Frimmel, Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters, S. 8 u. 9, weist nach, dass die Bilder der Visionen aus der Apokalypse, welche der Mönch Benedict von seiner fünften Romreise zum Schmucke der Nordwand der von ihm erbauten Peterskirche nach Wiremouth in Northumberland gebracht hatte, sich in einer Bibel oder in einem Evangeliar mit selbständiger Apokalypse befunden haben und als Muster benützt wurden. — [13]) Frind, Scriptum super apocalypsim cum imaginibus. (Prag 1873.) — [14]) Wocel, Welislaws Bilderbibel aus dem dreizehnten Jahrhunderte in der Bibliothek Sr. Durchlaucht des Fürsten G. Lobkowitz in Prag. (Aus den Abhandlungen d. kgl. böhm. Gesellschaft d. Wissenschaften VI. Folge, 4. Band, Prag 1871.) Nach den Trachten gehört sicher nicht die ganze Handschrift ins 13. Jahrhundert.

Berücksichtigung, da ersteres während der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Avignon mit Bildern ausgestattet und vielleicht von Karl IV. selbst nach Prag gebracht wurde,[1]) indes die in Böhmen selbst ausgeführte Bilderbibel feststellen lässt, wie man gerade im Lande sich zur künstlerischen Behandlung des Stoffes verhielt. Ein Vergleich ergibt folgende Berührungen:

Karlstein: Marienkirche.	Scriptum super apocalypsim.	Welislawsche Bilderbibel.
1. Lobpreisung des Lammes durch die vier Thiere und die 24 Ältesten.	S. 48 Lamm zwischen Engeln und Ältesten.	
2. Die vier apokalyptischen Reiter, auf einem Bilde vereinigt.	S. 54, 56, 58—59 und 61 getrennt.	Bl. 155′ und 156 je zwei Reiter, aber getrennt in selbständiger Umrahmung.
3. Seelen der Martyrer unter dem Altare (??).	S. 62.	Bl. 156 unter dem Altare fünf nackte Gestalten als anime bezeichnet.
4. Der das Rauchfass auf dem Altare ausschüttende Engel.	S. 80.	Bl. 158. Herr in Mandorla über einem Altar, neben welchem links der das Rauchfass schwingende Engel erscheint.
5. Der sechste Engel posaunt und löst die vier Engel des Euphrat.	S. 99. (Erste Reihe.)	Bl. 160′ der posaunende sechste Engel und die vier inmundi angeli des Eufrates, an Händen und Füßen gefesselt.
6. Das heransprengende reisige Zeug.	S. 99. (Zweite Reihe), dazu ergänzend S. 101.	Bl. 161. Dyaboli interficiunt terciam partem hominum; Rosse nach Vorschrift.
7. Johannes verschlingt das ihm vom Engel dargereichte Buch.	S. 105 in drei Scenen getheilt.	Bl. 161′. Johannes deuorat librum.
8. Johannes misst den Tempel.	S. 111. Mit anderen Beziehungen verquickt.	Bl. 161′. Hic dat angelus calamum iohanni.
		Bl. 162. Johannes metit(ur) altare.
9. Elias und Henoch vor dem Volke.		Bl. 162. Isti sunt due oliue · et duo candelabra lucencia ante dominum (zwei Johannes zugekehrte bärtige Männer).
10. Elias und Henoch, vom Thiere überwältigt.	S. 118. Alle drei Scenen auf einem Bilde in anderer Deutung.	Bl. 162. Ibi interficit enoch et helyam; in der Scene puteus abyssi unde procedit antichristus als geharnischter Ritter, der beide mit der Lanze niederstößt.
11. Die Leichen beider.		
12. Herabschweben des Geistes zu Elias und Henoch.		Bl. 162′. Ibi stant super pedes suos et audiunt sibi dicentem · ascendite huc; beide bezeichnet als Enoch und Helyas.
13. Erdbeben.	S. 122. Zusammenstürzender Thurm mit anderer Deutung.	Bl. 162′. Ibi factus est terre motus magnus · et occisi sunt septem milia hominum · — Ciuitas dyaboli destruitur
14. Der siebente Engel posaunt.	S. 125.	Bl. 163. Septimus angelus tuba cecinit.

[1]) Frind, Scriptum super apocalypsim. S. VII. — Dass hervorragende Kunstfreunde Böhmens gerade in Avignon Handschriften erwarben, beweist auch das Verhalten des Prager Bischofs Johann IV. von Dražitz; vgl. Neuwirth, Gesch. d. bildend. Kunst i. Böhm. I. S. 63 u. 64.

Karlstein: Marienkirche.	Scriptum super apocalypsim.	Welislawsche Bilderbibel.
15. Tempel mit Arche.	S. 127.	Bl. 163. Dominus noster erhebt segnend die Rechte und hält in der Linken ein rothes Medaillon mit weißem Lamme.
16. Das von Blitz und Donner begleitete Erdbeben.		
17. Weib mit dem Drachen.	S. 131.	Bl. 163. Draco ruffus habens capita · VII · et coronas · X · et VII · dyademata vor der Frauengestalt der Ecclesia.
18. Michaels Kampf mit dem Drachen und Höllenscene.	S. 134.	Bl. 163'. Michael pugnat cum dracone · et draco cum michael.
19. Weib mit dem wasserspeienden Drachen.		Bl. 163'. Mulier et filius eius raptus est ad deum; der geflügelte »draco« speit »flumen« · Mulier fugit in desertum.
20. Weib mit Kind und Sternenkrone.	S. 137.	Bl. 163. Ecclesia mit Corona · stelle · XII · Frauengestalt mit Sonnengürtel, stehend auf der Sichel der luna.

Zieht man zur weiteren Vergleichung noch die verschiedenen Epochen angehörenden Apokalypsen der Stadtbibliothek zu Trier, der Universitätsbibliothek zu Turin und der königlichen Bibliothek zu Bamberg heran, so stimmen mit den Motiven der Karlsteiner Bilder aus der Trierer Apokalypse Nr. 18, 19, 20, 24 oder 25, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39,[1]) aus der Turiner Nr. 20,[2]) 21, 22, 23, 27, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40 und aus der Bamberger Nr. 10, 11, 12, 13, 14, 17, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31[3]) überein. Diese mannigfachen Berührungen der Karlsteiner Wandbilder könnten durch Nebeneinanderstellung mit anderen Apokalypsebehandlungen ohne Schwierigkeit gewiss noch erweitert werden, wovon wohl angesichts des aus fünf umfangreichen Cyklen gewonnenen Ergebnisses abgesehen werden darf, da die Hauptsache des letzteren bereits hinlänglich erhärtet erscheint. Sie gipfelt darin, dass jene überaus reiche Quelle, welche schon durch ein Jahrtausend die christliche Kunstübung der verschiedensten Länder befruchtet hatte, genau in der auch anderwärts seit Jahrhunderten beobachteten Form die Apokalypsebilder der Karlsteiner Marienkirche durchdringt und künstlerisch belebt. Wie die apokalyptischen Bilderreihen sich keineswegs sklavisch genau decken, sondern die eine die Scenenfolge der anderen bald durch Aufnahme neuer Motive erweitert, bald durch Ausscheidung bereits verwendeter beschränkt oder das anderwärts Vereinte trennt, beziehungsweise das anderwärts in mehreren Sonderscenen Vorgeführte in ein Bild zusammenfasst, so erscheint auch die Karlsteiner Reihe weder in der Aufeinanderfolge noch in der Einzeldurchbildung der Apokalypsedarstellungen als unmittelbare Nachbildung einer anderen apokalyptischen Bilderreihe, aber in beiden mit allen in der innigsten Wechselbeziehung, welche bei unverkennbarer Anlehnung an einen gemeinsamen, höchst ergiebigen Grundstock nirgends auf eine gewisse Freiheit der künstlerischen Bewegung verzichtet. Ebenso wenig, als das Scriptum super apocalypsim oder die Bilderbibel Welislaws eine andere Bilderreihe der Apokalypse aufs genaueste copiert, dürfen die mit beiden und mit noch anderen Apokalypsefolgen soviel Gemeinsames bietenden Karlsteiner Apokalypsebilder als Copien bestimmter Typen betrachtet werden.

Ganz besonders bedauernswert bleibt der Verlust der Darstellung der apokalyptischen Reiter an der Südwand, jener Darstellung, welche allzeit am meisten zur künstlerischen Behandlung angeregt zu haben scheint und hervorragende Meister verschiedener Kunstperioden zur Bewältigung des großartigen Stoffes reizte.[4]) Es offenbart sich wohl in dieser Hinsicht gewiss mehrfach eine Unzulänglichkeit der künstlerischen Leistungsfähigkeit darin, dass lange Zeit eine getrennte Darstellung überwiegt, weil eine dem Wesen der Kunst thatsächlich entsprechende Vereinigung des Getrennten zu einem wirksamen Ganzen nur bedeutenden Talenten oder Künstlern jener Epochen gelingen konnte, die bereits auf große Vor-

[1]) Frimmel, Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters. S. 24—35. — [2]) Ebendas. S. 45—48; Nr. 20 wäre nur unter der Voraussetzung einbeziehbar, wenn den Engelschören an der linken Westwand Apok. V., 11 zugrunde liegt. — [3]) Ebendas. S. 60—62. — [4]) Ebendas. S. 25 u. f. — A. v. Oechelhaeuser, Dürers apokalyptische Reiter. (Berlin 1885); bei beiden auch ausführlicher die ältere Litteratur. — Detzel, Christliche Ikonographie. (Freiburg i. Br. 1894.) 1. Bd. S. 569 ist in dem Abschnitte über »die apokalyptischen Gestalten« unzureichend.

bilder zurückblickten und von der Auffassung derselben wieder beeinflusst wurden. Lange blieben die einzelnen Reiter ganz oder theilweise voneinander getrennt, und es bedurfte mehrerer Jahrhunderte, ehe für die schon in der Trierer Apokalypse liegende Anregung, welche alle Reiter zwar auf einer Fläche, aber nicht zu einem einheitlichen Bilde vereinigt zeigt, eine auch künstlerischen Fortschritt bekundende Lösung gefunden wurde. Die Turiner und Bamberger Reihe halten wie das Scriptum super apocalypsim und die Welislawbibel die Trennung der Reiter fest, für welche Frimmels und Oechelhaeusers Zusammenstellungen noch manches andere Beispiel beibringen. Gegen das Ende des Mittelalters setzte mit der zunehmenden Hervorkehrung des malerischen Elementes die Vereinigung der vier Reiter auf einem Bilde ein, dessen Landschaft den Rahmen für die Darstellung des Vorganges abzugeben begann, vermochte jedoch die auch in den Blockbuchapokalypsen noch festgehaltene Trennung nicht zu verdrängen.

Ist es wirklich von hohem kunstgeschichtlichem Interesse festzustellen, wie nach wirkungslosen Trennungen die Vereinigung der vier Gesichte zu einem Bilde als bedeutsamer Fortschritt aufzufassen ist,[1]) so verdienen selbst die geringen Reste der Karlsteiner Darstellung der apokalyptischen Reiter eine ganz besondere Beachtung, gerade weil selbst heute noch der alle Einzelheiten erschöpfende Beweis aussteht, wo und wann diese im ganzen sehr naheliegende Combination zum erstenmale stattgefunden hat. Die oben mitgetheilte Beschreibung des Karlsteiner Bildes zeigte mit Berücksichtigung jeder Einzelheit, dass dasselbe alle vier Reiter zu einem einzigen Bilde vereinigte, gleichzeitig aber jeden derselben durch die Beigabe einer selbständigen Unterschrift, die auch in der Eintheilung scharf von der nächsten geschieden ist, nichts destoweniger von seiner Umgebung trennte. So reichen sich in dem Karlsteiner Wandbilde eigentlich Vereinigung und Trennung der apokalyptischen Reiter fast in jener merkwürdigen Berührung die Hand, welche in der aus dem 13. Jahrhunderte stammenden Pariser Handschrift «de ortu et obitu patrum» insofern begegnet, als die vier Reiter zwar auf einer Bildfläche dargestellt, aber durch verschiedene Färbung des Grundes wenigstens in einer Hinsicht wieder voneinander gesondert sind.[2]) Deutet schon diese Übereinstimmung beider Denkmale in der Vereinigung und in der mindestens von ähnlichen Erwägungen bestimmten Trennung auf Bethätigung der gleichen grundsätzlichen Anschauungen und lässt die im Karlsteiner Wandbilde gewählte Betonung einer nicht ganz auf die Trennung verzichtenden Vereinigung[3]) nicht mehr als das erste Glied dieser Entwicklungsreihe betrachten, so fällt auch noch eine andere Berührung beider nicht weniger ins Gewicht. Die hinter dem vierten Reiter ausgestreckten Arme einer offenbar auf dem Boden kauernden oder knieenden Gestalt können wohl auf nichts anderes als auf eine Allegorie der «fames» bezogen werden, welche die erwähnte Pariser Handschrift als nackte, fahlgefärbte Gestalt mit begehrend ausgestreckter Rechten und der nach dem großen Munde deutenden Linken vorführt. Ebenso ließe sich vielleicht in dem über dieser Figur des Karlsteiner Bildes sichtbaren Kopfe oder in der auf der Ostwand anstoßenden Hölle eine Berührung mit dem «Infernus» der Pariser Handschrift erkennen, die zugleich nach der auf den Rand beigesetzten Inschrift «mors improba» mit der zu «Infernus sequitur mortem» gehörigen Darstellung der Welislawbibel sich in der Behandlung desselben Gedankens trifft. Die Beigabe der Sense, welche der vierte Reiter in Karlstein führt, verweist gegenüber dem Schwerte dieses Reiters in der Pariser Darstellung auf abweichende, auch anderwärts geltende Grundsätze, da z. B. das Scriptum super apocalypsim das Schwert kennt, wogegen das Malerbuch vom Berge Athos, für die griechische Kunst des Mittelalters schon die Vereinigung der vier Reiter auf einem Bilde verbürgend, dem Todesreiter die Sense ebenso gut zutheilt,[4]) wie es in der Berliner Bibel des Magisters Johannes von Ravenna aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhundertes geschieht.[5]) Doch war auch der französischen Kunst des 14. Jahrhundertes der Todesreiter mit der Sense geläufig,[6]) deren verheerende Gewalt in der Hand des Todes berühmte italienische Werke, z. B. der berühmte Triumph des Todes im Campo santo zu Pisa, eher hervorkehren, als dies in Todesdarstellungen der nordischen Meister geschah. Dass dem vierten Reiter der Welislawbibel als Waffen ein Speer und ein an langer Stange befestigter Sichelhaken nebst drei scepterartigen Pfeilen gegeben werden (Bl. 156), erscheint als eine Vereinigung sonst vereinzelt beigegebener Attribute, auf welche der Maler in Karlstein sich nicht einließ. Die geringen Überreste des vierten Reiters gestatten leider keine weitere eingehende Vergleichung mit anderen Darstellungen dieser für die Geschichte der bildenden Künste so bedeutsamen Figur. Die strenge Scheidung der vorgeschriebenen Pferdefarben entspricht einem Zuge, der gerade am consequentesten in den alle vier Reiter zu einem Bilde vereinigenden Darstellungen noch während einer nicht viel späteren Zeit begegnet, da sie z. B. in einer vlämischen Historienbibel der königlichen Bibliothek zu Brüssel von Frimmel nachgewiesen wird[7]) und auch auf dem von Memling stammenden Flügelaltare des Johannesspitals zu Brügge sich findet. In der hochaufgerichteten Gestalt des silberbärtigen zweiten Reiters, dessen Körper ein rosafarbenes langes Gewand umhüllt, könnte fast eine Beziehung zu jenen Kunstanschauungen erblickt werden, welche den ersten Reiter der erwähnten Berliner Bibel so majestätisch gestalteten. Vielleicht ist es nicht zu weit gegangen, auch in der Anordnung der von links nach rechts sprengenden Reiter, von denen keiner,

---

[1]) Oechelhaeuser, Dürers apokalyptische Reiter. S. 8. — [2]) Frimmel, Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters. S. 27 u. 28. — [3]) Die räumliche und zeitliche Aufeinanderfolge ist vielleicht von dem Maler noch insofern berücksichtigt worden, als in der Composition bei den drei ersten Rossen, welche jedesmal vor dem nachfolgenden voraneilen, ein Vorsprung des einen Reiters vor dem andern im Raume und in der Zeit betont sein könnte. Allein da die Reiter und Rosse weder streng voneinander gehalten noch in offenkundiger Sonderung nacheinander vorgeführt sind, sondern vielmehr nebeneinander vorwärtsdrängen, scheint in der Composition der Trennungsgedanke entschieden zurückgestellt zu sein. — [4]) Schäfer, Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos. (Trier 1855.) S. 243. — [5]) Oechelhaeuser, Dürers apokalyptische Reiter. S. 6 u. 7. — [6]) Frimmel, Beiträge zu einer Ikonographie des Todes. Mittheilungen der k. k. Centralcommission. N. F. II. Bd. (Wien 1885) S. LXXXVI. — [7]) Frimmel, Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters. S. 26.

wie das Drängen des einen Pferdeleibes neben dem andern andeutet, dem Vordermanne den Vorsprung gönnt, irgend eine Beziehung zu der mehrfach berührten Pariser Handschrift »de ortu et obitu patrum« zu finden. Die Ostwandbilder bieten selbstverständlich das beste Vergleichsmaterial mit anderen Apokalypsereihen.

Während das Herabschweben des sechsten posaunenden Engels, die Lösung der vier Engel des Euphrat und das Heransprengen des reisigen Zeuges zu einem Bilde zusammengezogen ist, sind die entsprechenden Scenen der Trierer und Turiner Folge getrennt, wogegen die Bamberger sie wieder vereinigt; die Bilderbibel Welislaws schiebt auf Bl. 161 die Tödtung des dritten Theiles der Menschen durch die gelösten Engel (Quatuor angeli occidunt terciam partem hominum) zwischen die zweite und dritte Scene, indes das Scriptum super apocalypsim aus den beiden ersten ein Bild macht und außer der zum selbstständigen Bilde gewordenen dritten noch nach Apok. IX., 20 eine gesonderte Illustration zu »Et demonia adorant et simulacra diuersa« bietet. Fasst der Künstler die Darreichung des Buches durch den auf Erde und Meer stehenden starken Engel an Johannes und das Verschlingen desselben durch letzteren in Karlstein zu einer Scene zusammen, so trennt die Trierer wie die Bamberger Folge schon das Erscheinen des Engels von der Überreichung, während die Turiner auf beide ganz verzichtet. In der Bibel Welislaws schließt sich an die gesonderte Behandlung dieser beiden Momente noch das Verschlingen des Buches, welches im Scriptum super apocalypsim vom Erscheinen des Engels und dem Verbote des Schreibens zwar scenisch getrennt, aber in demselben Bilde mit beiden vereinigt erscheint. Das Tempelmessen ist allen gemeinsam; nur die Trierer Bilderreihe verzichtet auf die Darstellung der beiden Propheten Elias und Henoch, deren Schicksale das Scriptum super apocalypsim in drei Scenen eines Bildes behandelt, während die Welislawbibel auf Bl. 162 und 162′ mit den Darstellungen nach Apok. XI., 4 (Isti sunt due oliue et duo candelabra lucencia ante dominum), XI., 7 (Ibi interficit enoch et helyam), XI., 10 (Et isti gaudent et munera dant se inuicem), XI., 11 (Et timor magnus irruit super istos) und XI., 11 und 12 (Ibi stant super pedes suos et audiunt sibi dicentem ascendite huc) am ausführlichsten wird. Die in der Karlsteiner Folge besonders dargestellten Leichen finden nur noch im Scriptum super apocalypsim nebenbei Berücksichtigung; das große Erdbeben (Apok. XI., 13) fehlt bloß in der Turiner und in der Bamberger Bilderreihe und hält in der zusammenstürzenden Stadt das schon in der Trierer Apokalypse dem Thiere aus dem Abgrunde folgende Motiv fest. Dagegen nimmt auf die mit dem zweiten Erdbeben verbundenen Erscheinungen (Apok. XI., 19 fulgura et voces) außer der Bilderfolge der Welislawbibel (Bl. 163) und dem Karlsteiner Cyklus keine andere Reihe Bezug. Während der dem Posaunen des siebenten Engels folgende Tempel den auch in der Trierer, Turiner und Prager Reihe des Scriptum super apocalypsim behandelten Vorwurf festhält, klingt daselbst zugleich in dem Herrn mit segnend erhobener Rechten hinter der Arche eine Beziehung durch zu dem Herrn in der Mandorla der Bamberger Folge oder dem »dominus noster« auf Bl. 163 der Welislawbibel, welcher mit erhobener Rechten segnet und in der Linken ein rothes Medaillon mit dem weißen Lamme hält. In letzterem begegnet ein Hinweis auf Christus, den die Karlsteiner Arche mit dem Christuskopfe des zurückgeschlagenen Deckels in etwas geänderter Form bietet. Die anbetenden Ältesten der beiden Prager Handschriften und der Bamberger Folge sind in Karlstein[1]) nicht verwertet. Während das Sonnenweib vor dem siebenköpfigen Drachen überall dem Tempel oder der Verehrung der Ältesten folgt, ist in der Karlsteiner Bilderreihe, welche nach dem Tempel das zweite Erdbeben einschaltet, die in Apok. XII., 2 liegende Beziehung in den Vordergrund gerückt. Vor den überall eingestellten Kampf Michaels und seiner Engel mit dem Drachen wird nur in den beiden Prager Handschriften[2]) auf die Entrückung des Kindes zu Gott Bezug genommen. Die Karlsteiner Höllenscene erscheint gewissermaßen als eine Variation des »diabolus in inferno tenetur« der Turiner Folge, welcher allein der wasserspeiende Drache fehlt. Auch darin, dass auf der diesbezüglichen Karlsteiner Scene das vor dem wasserspeienden Drachen fliehende Weib wie in der Trierer Reihe rechts oben und wie in der Bamberger zugleich oben querüber dargestellt ist, erscheint die Anordnungsweise älterer Darstellungen dieses Vorwurfes gewahrt. Der Sternenkranz des Sonnenweibes der Trierer Apokalypse ist auch in der Welislawbibel und im Karlsteiner Westwandbilde, welche selbst in der Stellung der Sterne zueinander eine gewisse Übereinstimmung zeigen, beibehalten worden. Die Flügelbeigabe, von der Bamberger Apokalypse und dem Scriptum super apocalypsim dem Weibe vor dem wasserspeienden Drachen zugewiesen, in der Welislawbibel mit dem in die Einsamkeit flüchtenden Weibe verbunden, zeigt sich in Karlstein unmittelbar auf das Sonnenweib selbst bezogen. Der Sonnengürtel entspricht dem Typus der Welislawbibel, die Stellung auf dem Halbmonde überdies der Bamberger Reihe, indes das Scriptum super apocalypsim auf die Rundbildchenform der Trierer Folge zurückgreift. Dasselbe betont wie die Welislawbibel auch das im Karlsteiner Bilde wahrnehmbare Nachziehen der Sterne durch den Drachenschweif. Die flehende und zugleich etwas aufopfernde oder emporreichende Haltung des vor dem Drachen fliehenden Weibes gemahnt an das Motiv der Welislawbibel (Bl. 163′ Mulier et filius eius raptus est ad deum), wie das gekrönte Weib mit verhüllten Händen das bereits zur Hälfte in der stilisierten Wolke verschwindende Kind emporhält, dessen Entrückung zu Gott durch den herabschwebenden und die Kindeshand ergreifenden Engel im Scriptum super apocalypsim noch klarer veranschaulicht wird. Das Verschlingen des Wassers durch die Erde, welchem das Scriptum super apocalypsim in seiner Bilderreihe besondere Beachtung schenkt, ist wie in letzterem auch im Karlsteiner Westwandbilde mit dem wasserspeienden Drachen vor dem an seinen Ort zurückgezogenen Weibe in unmittelbarste Beziehung

---

[1]) Möglicherweise waren sie bei der älteren Darstellung des »dominus noster« angeordnet, worauf die in dem linken Strebepfeiler durchschlagenden Kopfumrisse sowie die rechts sich theilweise durchkreuzenden Umrisse hindeuten. — [2]) Frind, Scriptum super apocalypsim S. 131. — Welislaws Bilderbibel Bl. 163′.

gesetzt; die Trierer und die Bamberger Reihe beachten gleich der Welislawbibel nur das Wasserspeien, aber nicht auch das Wasserverschwinden.

Die so mannigfachen Übereinstimmungen der äußerst bescheidenen Überreste des Karlsteiner Wandbildes der apokalyptischen Reiter zeigen diese Scene und die übrigen Apokalypsedarstellungen in inniger Wechselbeziehung mit vielen Einzelheiten, welche bei der künstlerischen Behandlung des Apokalypsestoffes in anderen Ländern bald mehr bald weniger stark hervortreten. Sie rücken den Karlsteiner Cyklus über den Boden Böhmens hinaus, aus welchem er nicht allein die gestaltende Kraft gewonnen haben kann, und verknüpfen ihn mit vielen anderorts maßgebenden Anschauungen, wenn auch die Apokalypse der Welislawbibel bereits auf eine frühere Bearbeitung des Stoffes in Böhmen hinweist; sie ist allerdings im Vergleiche zu den Karlsteiner Wandbildern nicht derartig, dass die Berührung beider Darstellungskreise die unverkennbare Benützung des einen für den andern zur unerlässlichen Voraussetzung haben müsste. Selbst die Übereinstimmung des reisigen Zeuges auf Rossen mit Löwenhäuptern und den in Schlangenköpfen endigenden Schweifen, bei welcher die Anordnung der Reiter und der vor ihnen stehenden Gruppe verschiedene auch im Wandbilde feststellbare Züge bietet (Taf. XXVII, Abb. 1), kann ebenso wie das auf der Mondsichel stehende Weib mit Sternenkrone und Sonnengürtel (Taf. XXVII, Abb. 2) aus einer beiden gemeinsamen Quelle fließen; denn sonst müsste die gegenseitige Durchdringung eine viel innigere sein. Nur beweisen die Apokalypse der Welislawbibel und vielleicht auch schon jene des Scriptum super apocalypsim im Vereine mit dem Cyklus der Karlsteiner Apokalypsewandbilder das Vorhandensein des Interesses, welches Böhmens kunstfreundliche Kreise im 14. Jahrhunderte der Vorführung des ergreifenden Schrifttextes im Bilde entgegengebracht haben. Doch lässt sich die praktische Bethätigung desselben nicht dahin deuten, dass »auch von den Prager Hofmalern des 14. Jahrhunderts beim Ausbruch der husitischen Bewegung apokalyptische Stoffe mit Vorliebe zu Angriffen gegen die Ketzer benutzt worden« seien.[1]) Denn die Vollendungszeit der Karlsteiner Wandbilder fällt noch in die Glanzzeit des böhmischen Kirchenthumes, in welcher die eben so kräftige als ordnungsliebende Hand des umsichtigen Prager Erzbischofes Ernst von Pardubitz die noch schüchternen Versuche abweichender Meinungsäußerung in Glaubensfragen energisch niederzuhalten verstand, sodass von einem Ausbruche der husitischen Bewegung, der ja erst der Regierung Wenzels IV. vorbehalten blieb, nicht die Rede sein kann. Übrigens waren die Karlsteiner Bilder an einem für die große Menge so schwer zugänglichen Orte angeordnet, dass sich durchaus nicht annehmen lässt, sie hätten irgend welche Angriffe gegen die Ketzer wirksam unterstützen können, da eine solche Unterstützung, wenn sie wirklich beabsichtigt gewesen wäre, in einer möglichst weitverbreiteten Kenntnis solcher Tendenzbilder eine entsprechende Grundlage hätte suchen müssen. Für die Anordnung der Apokalypsebilder in der Karlsteiner Marienkirche, die unmittelbar neben der zu privaten Andachtsübungen des Kaisers bestimmten Katharinenkapelle lag, kann nur die persönliche Anschauung Karls IV. maßgebend gewesen sein, dem Johannes von Marignola nachrühmt:[2]) »Hic gloriosissimus imperator profunda fluviorum sacre pagine misteria previo doctore beato Dyonisio perscrutari non desinit ac eciam cum Johanne, celestis aule paranympho, celos penetrans volatu celerrimo contemplatur oraculis, miraculis, vestigio et speculis per creatam ymaginem increate maiestatis incomprehensibilem trinitatem«. Ja, vielleicht findet die nicht bestimmt deutbare Inschrift »sancta trinitas« über dem Bilde Karls IV. und seiner ersten Gemahlin Blanca gerade durch eine solche Auffassung, welche der zur Zeit der Erbauung und Ausschmückung Karlsteins in Prag weilende und über Karls Absichten gut unterrichtete Gewährsmann bezeugt, ihre Erklärung in einer Dreifaltigkeitsdarstellung, welche sich an die Apokalypse anreihte. Denn da Johannes von Marignola unmittelbar vorher eingehend über die Ausmalung des Karlsteiner Palas und das sie bestimmende Ereignis berichtet, mithin der Ausstattung Karlsteins unbestreitbare Aufmerksamkeit schenkt, so scheint, wenn zwischen Vorangehendem und Nachfolgendem irgend ein bestimmten Thatsachen entsprechender Zusammenhang gesucht werden muss, auch das oben Mitgetheilte auf einen mit Karlsteins Malereien zusammenhängenden Sachverhalt zurückzugehen. Angriffe gegen die Ketzer sollten demnach die Karlsteiner Apokalypsebilder gewiss nicht unterstützen.

Unbestreitbar sind die Wandbilder der Marienkirche in Karlstein der bedeutendste Cyklus der Apokalypsedarstellungen, mit welchen ein Künstler des 14. Jahrhundertes einen Kirchenraum Böhmens, ja des ganzen deutschen Reiches schmückte. Die wiederholt wahrnehmbare Zusammenziehung sonst getrennter Scenen zu einer einheitlich abgerundeten Composition, welche mit einem Eindrucke die Erinnerung an mehrere miteinander vereinbare Apokalypsestellen beleben will, erhebt die Karlsteiner Reihe auf eine höhere Stufe künstlerischer Anschauung und Leistungsfähigkeit. Sie bietet besonders in den vier apokalyptischen Reitern schon mehr als ein Jahrhundert vor der deutschen Bibelausgabe Anton Koburgers mit der Vereiniguug der vier Gesichte zu einem Bilde ein überaus wichtiges Glied in der Kette bedeutsamen Fortschrittes der Apokalypsedarstellungen, welcher es gewiss fraglich erscheinen lässt, ob Dürer die erwähnte Vereinigung in seinem berühmten Holzschnitte offenbar nur dem betreffenden Holzschnitte der Koburgerbibel entlehnen konnte. Mit den streng geschiedenen Inschriften dieser Scene bewahrt aber die Karlsteiner Reihe den Trennungsgedanken anderer Apokalypsefolgen; sie gewinnt auf diese Weise eine Mittelstellung zwischen dem durch Jahrhunderte beobachteten Brauche und der freieren Regung einer höhere und künstlerisch bedeutendere Aufgaben ins Auge fassenden Thätigkeit. Dass diese gerade auf dem Gebiete der monumentalen Wandmalerei bei Ausführung eines so umfangreichen Auftrages einsetzte, erhöht die allgemeine Bedeutung dieser für Böhmens Kunstgeschichte überaus wichtigen und wertvollen Thatsache.

---

[1]) Oechelhaeuser, Dürers apokalyptische Reiter. S. 34, Anm. 1. — [2]) Johannis de Marignola chronicon a. a. O. S. 522.

An der rechten Wandfläche neben dem Fenster der Südwand hat sich die Architekturmalerei, welche als eine Art Sockel um den ganzen Innenraum der Marienkirche herumgeführt ist, theilweise noch sehr gut erhalten. Hier öffnet sich dem Blicke eine weitläufige, auf schlanken Säulen ruhende Halle, in welcher man verschiedene, mit Berechnung auf perspectivische Wirkung ausgeführte Durchblicke genießt (Abb. 8). Darüber erscheinen Porträtdarstellungen, die trotz der Übermalungen viel Anziehendes bewahrt und einen von der Behandlung der Apokalypsebilder abweichenden Charakter haben.

Unter drei Arcadenöffnungen, deren stämmige Säulen in allen Einzelheiten auf eine ganz andere Kunstepoche, als die Entstehungszeit der Wandbilder war, hindeuten und in Capitälen sowie Basen, in den Ziermotiven beider auf die rudolfinische Zeit schließen lassen, erscheint Karl IV. in drei verschiedenen Situationen.

Von links nach rechts gerechnet schreitet er zunächst in vollem kaiserlichen Ornate auf seine Gemahlin Blanca zu, um ihr ein Kreuz zu überreichen (Taf. X); er hat die goldene Kaiserkrone auf dem Haupte. Unter ihrem schön geschwungenen Bügel sind die zwei Spitzen einer weißen Mitra sichtbar, deren Bandstreifen in den Nacken des Herrschers hinabfällt, indess ein fanonähnlicher Goldstreifen von der Krone bis auf die rechte Schulter desselben reicht. Der weiße, bis zu den Füßen reichende Mantel zeigt als Verzierungen außer fein gezeichneten grünen Ranken mit rothen Blumen wiederholt je zwei mit dem Rücken voneinander abgewendete und mit zurückgebogenem Köpfchen einander zugekehrte grüne Vögel mit rothen Schnäbeln und Füßen; die oberhalb der Hände sichtbar werdenden rothen Ärmel des Unterkleides umsäumt am Handgelenke ein schmaler schwarzer Streifen. Schwarze Verschnürungen umschließen die goldgelben Schnabelschuhe, über welchen noch bis zum Mantelsaume das matte Grün der weiteren Fußbekleidung hervorsieht. In der linken Hand hält der Kaiser ein goldenes Kreuz, das auch seine Gemahlin Blanca mit der Rechten erfasst; sie trägt außer einem goldenen Kronreifen, der nur mit Lilienornamenten geziert ist, ein lichtblaues Gewand, unter welchem das Vortreten eines grünen Unterkleides wahrgenommen werden kann; schwarzes Schnürwerk umschließt die rosafarbenen Füße. Dichte, blonde Haare fallen auf Schultern und Nacken. Der Inschriftenstreifen über dem Kaiser zeigt die Worte »karolus · IIII^{us} · imperator · «, über seiner Gemahlin »Blanca · Regina · « und zwischen beiden mehr gegen die Mitte der Scene oberhalb des Kreuzes »[sa]ncta · trinitas ·«

Rechts neben dieser Darstellung empfängt der mit gleicher Krone geschmückte Kaiser in pupurrothem, mit weißem Hermelinbesatze gefüttertem Mantel, mit dessen Farbe auch die Ärmel des Untergewandes und die oberhalb der schwarzverschnürten Goldschuhe straff anliegenden Beinkleider übereinstimmen, von einem ihm zugekehrten, gekrönten Jünglinge mit der Rechten einen in Oktaederform gehaltenen, durchsichtigen Krystall. (Taf. XI.) Die Kleidung des Jünglings ist grün, der von der Linken erfasste, etwas zurückgeschlagene Mantel mit weißem Hermelin gefüttert, das Schnürwerk der Schnabelschuhe schwarz. Die einfachen Verzierungen des Kronreifens, der leicht auf dem blonden, in den Nacken herabwallenden Haare liegt, nähern sich den Motiven der Krone Blancas. Mit dem zierlich gebogenen Zeigefinger und dem Daumen der Rechten reicht der gekrönte Jüngling dem Kaiser den grünlichweiß schimmernden Krystall. Inschriften für die Personenbestimmung fehlen; doch steht die Identität des Kaisers mit Karl IV. der früheren Scene, so sehr auch dort gerade der Kaiserkopf beschädigt ist, außer Zweifel. Der Jüngling wird in der Regel als des Kaisers Sohn Wenzel bezeichnet.

Die dritte Scene (Taf. XII) des Bildschmuckes dieser Wandfläche, welche erst im 19. Jahrhunderte »aufgefrischt« wurde,[1]) zeigt Karl IV. mit der schon früher beschriebenen Kaiserkrone in einem schweren Brocatmantel, von dessen Purpur- und Goldgrund sich »Opern« in weißer Zeichnung abheben; purpurrothe Beinkleider und goldene fein gemusterte Schnabelschuhe vervollständigen die Kleidung des Herrschers. Derselbe steht bei einem weißgedeckten Tische, der mit einem purpurrothen Tuche umkleidet ist, dessen gelblichweiße Rankenverzierungen geschmackvoll gezeichnet sind. Die Linke des Kaisers erfasst ein großes goldenes Reliquienkreuz, das sich auf dem Tische befindet und nicht nur mit großen Edelsteinen geziert, sondern auch an dem im Dreiecke angelegten Fuße mit fialengekrönten Strebepfeilern und Strebebögen besetzt ist; die letzteren verbinden den Kreuzesstamm ungezwungen und elegant mit der Strebepfeileranordnung, die sonst ganz unverständlich emporragen würde. Trotz Fehlens der Überschrift kann kein Zweifel herrschen, dass der dargestellte Kaiser nur als Karl IV. zu deuten sei.

Über den eben besprochenen Bildern zog sich einst noch eine zweite Bilderreihe rechts vom Südwandfenster der Marienkirche hin; nur die Umrisse zweier Figuren, von denen eine die bei Prophetendarstellungen übliche Kopfbedeckung zu tragen scheint, heben sich etwas von der schwer beschädigten Fläche ab. Anhaltspunkte für eine Deutung der hier einst angeordneten Darstellung fehlen nahezu vollständig; die Anordnung eines Dreieinigkeitsbildes[2]) ist nicht unwahrscheinlich, da nach allem anderen ein zu «sancta trinitas» gehöriges, entsprechendes Bild hier einzusetzen wäre.

Die dreimalige Darstellung des Kaisers an der rechten Südwandseite[3]) bedeutet ein augenscheinlich durch besondere Rücksicht gebotenes Abgehen von dem so überaus bilderreichen Apokalypsecyklus und muss wohl durch einen gemeinsam bestimmenden Gedanken verbunden sein. Die bisher immer wiederholte Ansicht, dass auf der zweiten Scene Karl IV.

---

[1]) Passavant, Über die mittelalterliche Kunst in Böhmen und Mähren a. a. O. S. 205. — [2]) Ebendas. S. 205. — [3]) Nach Auge-Jitschinsky, Burg Karlstein S. 23 wurden die drei eben besprochenen Gemälde »von dem ehemaligen Director der böhm. Kunstakademie Waldherr« copiert.

seinem Sohne Wenzel — nach andern auch Sigismund — einen Ring übergebe [1]), lässt sich bei genauer Betrachtung, die zwar ganz deutlich einen in Oktaederform krystallisierten, durchsichtigen Edelstein, sicher aber keinen denselben umschließenden Ring bietet, in keiner Weise aufrechterhalten. Da die Malereien der Marienkirche, wie anderwärts dargethan ist, 1357 schon vollendet waren und kein irgendwie überzeugender Grund zu erbringen ist, weshalb gerade die rechte Südwandseite für spätere Bilder frei bleiben sollte, so hat man auch die Entstehung der drei in Rede stehenden Scenen um die erwähnte Zeit anzusetzen. Wäre in dem gekrönten jungen Fürsten thatsächlich Wenzel IV. dargestellt und bei dem offenkundigen Streben nach Porträtähnlichkeit, das in allen drei Karlbildnissen zutage tritt und analog auch bei den andern mit ihm in Beziehung tretenden Personen angenommen werden müsste, ein Anhaltspunkt für die Altersbestimmung des Kaisersohnes geboten, so könnte nach letzterer die Ausführung der Bilderreihe frühestens zwanzig Jahre nach der Einweihung der Marienkirche erfolgt sein; denn vor der zweiten Hälfte des achten Jahrzehents des 14. Jahrhundertes darf man für Wenzel IV., geschweige denn für den noch jüngeren Sigismund gewiss nicht die äußere Erscheinung ansetzen, welche die zweite Südwandscene der Karlsteiner Marienkirche bietet [2]). Wenn ihre Ausführung demnach erst in die drei letzten Lebensjahre Karls IV. fiele, so müsste es andererseits in hohem Grade befremden, dass in einer Kirche, deren regelmäßiger Gottesdienst schon am 27. März 1357 genau bestimmt wurde, eine Wand für spätere Malereien frei geblieben sein sollte; denn da der Kirchenraum ja ohnehin gar nicht groß ist und der Charakter der Buchstaben in den Überschriften mit den Buchstaben der Inschriftenstreifen über den apokalyptischen Reitern und den zwei Westwandscenen übereinstimmt, so ist offenbar weit mehr die Annahme berechtigt, dass die Ausführung aller Bilder gleichzeitig bis 1357 erfolgte und Karl eine in jeder Hinsicht vollkommen ausgestattete Kirche dem Gottesdienste übergab. Trifft diese Ansicht das Richtige, so muss der junge Fürst auf der zweiten Scene der bereits 1357 vollendeten Bilder ein anderer als der erst vier Jahre später geborene Wenzel IV. sein, an welchen bei Deutung der fraglichen Darstellung sicher nicht zu denken ist.

Ebenso ungenau wie die Bestimmung des jungen Fürsten ist die mehrfach beliebte [3]) Deutung des Vorganges als Übergabe eines Ringes durch Karl IV. an seinen Sohn; denn bei näherem Zusehen erweist sich nicht Karl IV. als der Gebende, sondern der Empfangende, der dem Gegenstande mit offenkundig größerer Sorgfalt begegnet als der denselben überreichende junge Fürst. Noch heute beobachtet man im Alltagsleben zu wiederholtenmalen, dass der einen zierlichen Gegenstand Übergebende mit Daumen und Zeigefinger die Gabe erfasst und von oben herab dem Empfangenden darreicht, welcher sie mit der etwas tiefer gehaltenen Hand entgegenzunehmen pflegt und bei größerem oder hohem Werte mit Zuhilfenahme der sich eng anschließenden anderen vor dem Hinabfallen und einer eventuellen Beschädigung zu schützen sucht. Diesen Vorgang drückt auch die Haltung des jungen Fürsten und Karls IV. aus, welch letzterer von dem auf ihn Zuschreitenden den hellen Krystall mit allen Zeichen ausgesprochener Sorgfalt entgegennimmt.

Da die zweite Scene der rechtsseitigen Südwandbilder weder Wenzel IV. noch auch die Übergabe eines Ringes bietet, muss sie sowohl eine andere Persönlichkeit als auch einen ganz anderen Vorgang darstellen. Die Deutung des letzteren kann sich gewiss nur in dem Rahmen bewegen, der durch das Vorangehende und das Nachfolgende bestimmt ist. Wenn nun die erste und die dritte Scene sich unzweifelhaft auf die Reliquienverehrung Karls VI. beziehen, so ist wohl in letzterer zunächst der Erklärungsgrund auch der zwischen beiden liegenden zweiten Darstellung zu suchen. Es muss sich also in der Überreichung des Krystalles durch den jungen Fürsten, dessen Lilienkrone auf einen König oder einen königlichen Prinzen hindeutet, um eine kostbare Reliquie handeln, die, in einem Krystall geborgen, Karl IV. von einem Könige oder Königssohne übergeben wurde.

Unter den dabei in Betracht kommenden Reliquien stehen in erster Linie «duae spinae coronae passionis dominicae crystallo inclusae», die schon 1368 im Verzeichnisse des Prager Domschatzes genannt werden. [4]) Sie hatten gewiss auch Bedeutung für Karlstein, wo Karl IV. die eine Kapelle «in honore et uocabulo gloriosissime passionis et Insigniorum ipsorum» errichten ließ, [5]) und befanden sich offenbar noch 1454 in keiner anderen Fassung, da sie wiederum als «duae spinae de corona in crystallo» bezeichnet wurden. [6]) Karl IV. hatte nun gerade 1356 von dem französischen Könige Johann dem Guten zwei Dornen [7]) von der Krone Christi erhalten, welche in der Sainte Chapelle zu Paris aufbewahrt wurde; des Königs Kanzler, der Erzbischof Peter, entnahm mit eigener Hand der kostbaren Reliquie die beiden Dornen, welche der Dauphin, der nachmalige König Karl V., mit einem Beglaubigungsschreiben Karl IV. feierlich überreichte.

---

[1]) Beschreibung des Schlosses Karlstein aus Balbins Miscellaneen a. a. O. S. 577 lässt hier »Karl IV. seinem Sohne Sigmund einen Ring« geben. — Dieser Ansicht scheint auch Ehemant, »Etwas zur Kunstgeschichte Böhmens« a. a. O. S. 210 beizupflichten, da er von »drey Portraiten Karls IV. mit seinen Söhnen Wenzel und Sigmund« redet. — J. Q. Jahn, Etwas von den ältesten Malern Böhmens a. a. O. S. 84 deutet wie Balbin; ebenso Hirt, Kunstbemerkungen auf einer Reise nach Dresden und Prag. S. 176. — Auge-Jitschinsky, Beschreibung der k. k. Burg Karlstein. S. 23. — Woltmann, Buch der Malerzeche in Prag. S. 42. — Geschichte d. Malerei, I. S. 397. — Sedláček, Karlštein a. a. O. S. 14. — Passavant, Über die mittelalterliche Kunst in Böhmen u. Mähren a. a. O. S. 205. — [2]) Woltmann, Buch d. Malerzeche in Prag S. 42 spricht hier auffallenderweise von »einem kaum erwachsenen Knaben«; als solcher lässt sich der in der zweiten Scene dargestellte junge Fürst doch unmöglich betrachten. Schon Grueber, Kunst des Mittelalters in Böhmen III. S. 66 erblickt in ihm »einen jugendlichen Mann« und Passavant setzt die Ausführung um 1374 an. — [3]) Nur Schottky, Burg Karlstein, S. 23 deutet die Scene dahin, dass Karl »von einem gekrönten Fürsten (dem Könige von Frankreich?) einen Ring erhält,« lässt sich aber auf eine Begründung seiner Ansicht ebenso wenig ein wie auf die Widerlegung der anderen Deutung. — Ihm folgt Körner Burg Karlstein, S. 18. — [4]) Pessina, Phosphorus septicornis. S. 469. — [5]) Sieh urkundl. Beil. Nr. I. — [6]) Pessina, Phosphorus septicornis. S. 483. — [7]) Ebendas. S. 464—465.

Es darf gewiss angenommen werden, dass der französische König dem Kaiser die werthvolle Reliquie in irgend einer entsprechenden Fassung überreichen ließ sowie dass diese Fassung, welche schon 1368 als Krystall bezeichnet wird, mit der in den Schatzverzeichnissen angegebenen übereinstimmte. Da die zweite Scene der Südwandbilder in der Karlsteiner Marienkirche sich auf einen Vorgang der Reliquienverehrung Karls IV. beziehen muss und die Überreichung einer in einem Krystalle eingeschlossenen Reliquie durch einen König oder einen königlichen Prinzen darstellt, so kann sie offenbar nur die 1356 durch den Dauphin vollzogene Übergabe der zwei Dornen aus der Krone Christi, welche nur kurze Zeit darauf, in einem Krystalle geborgen, dem Prager Domschatze angehörten, zum Gegenstande der Behandlung im Bilde haben.

Leider ist es unmöglich, die Deutung durch Beziehung auf eine über den Figuren befindliche Inschrift zu stützen, die nur bei der ersten Scene bis auf den heutigen Tag erhalten ist. Doch spricht aus den Zügen der Königin Blanca und des jungen Fürsten unverkennbar eine gewisse Ähnlichkeit, welche angesichts des Strebens, in diesen drei Scenen bildnistreu zu wirken, auf eine Zugehörigkeit der Betreffenden zu derselben Familie, auf verwandtschaftliche Beziehungen gedeutet werden darf. Erwägt man, dass der junge Fürst überdies eine Lilienkrone trägt,[1]) so scheint nichts im Wege zu stehen, in ihm den mit der Königin Blanca nahe verwandten Dauphin zu sehen, welcher im Auftrage seines Vaters Karl IV. die zwei in einem Krystall eingeschlossenen Dornen aus der Krone Christi überreicht. Diese Begebenheit trug sich zweifellos in der Zeit zu, als an der Ausführung der Wandmalereien in der Karlsteiner Marienkirche gearbeitet wurde und ihre Vollendung langsam heranrückte. Wollte aber Karl IV. gerade in diesem Raume einige wichtige Momente seines Reliquiencultus darstellen lassen, dann ergab es sich von selbst, dass in die Darstellung derselben auch der bedeutungsvolle Augenblick der Übergabe des die kostbaren Reliquiendornen umschließenden Krystalles einbezogen wurde, der sogar durch die hohe Person des Überbringers eine ganz besondere Ausnahmsstellung unter anderen gleichartigen Momenten zukam; unter den knapp vor die Fertigstellung der Karlsteiner Marienkirche fallenden Reliquienüberreichungen war gerade die erwähnte zweifellos die allerwichtigste und konnte in Rücksicht auf Zeit und Bedeutung gewiss sofort Aufnahme unter Darstellungen finden, welche kostbaren Reliquien im Besitze des Kaisers galten.

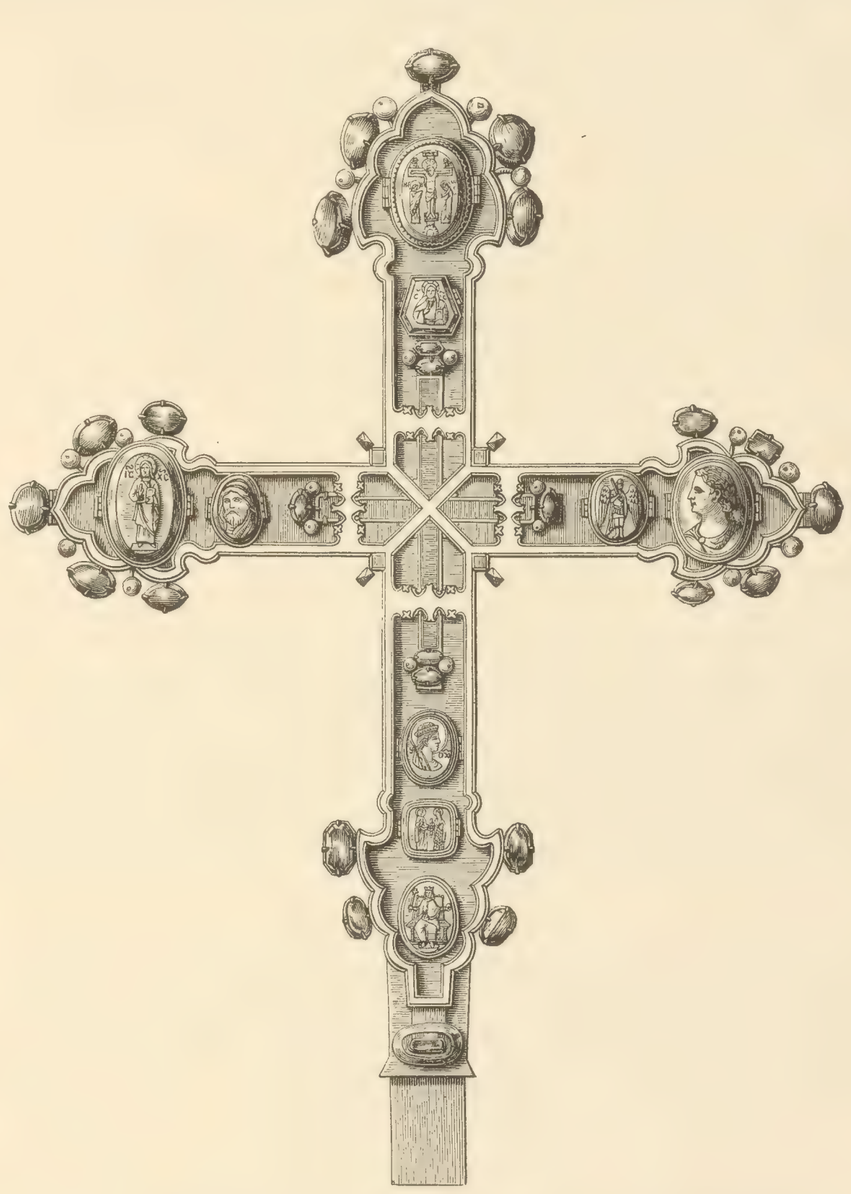


Abb. 4. Goldenes Altarkreuz des Prager Domschatzes aus der Zeit Karls IV.

Für die Deutung der ersten Scene steht ebenso wenig ein ganz bestimmter urkundlicher Beleg zur Verfügung wie für jene der dritten. Die Übereinstimmung der Form des Kreuzes auf beiden spricht für eine Beziehung der beiden Scenen zueinander. Darf man annehmen, dass das große Kreuz der dritten Scene, in welches der Kaiser das kleine goldene Reliquienkreuz der ersten zu bergen sich anschickt, das kostbare goldene Altarkreuz des Prager Domschatzes darstellen sollte,[2]) das ja bis ins 17. Jahrhundert ein Prachtstück der Karlsteiner Reliquienschätze bildete, so lässt sich vielleicht die Möglichkeit einer weiteren Erklärung gewinnen. Die lilienornamentartigen Eckverzierungen des Kreuzesstammes und seiner Arme stimmen im allgemeinen überein, wobei nicht in Betracht kommt, dass der im Dreiecke angelegte Fuß mit den drei flankirenden Strebepfeilern und Fialen des in der Karlsteiner Marienkirche dargestellten Kreuzes heute an dem goldenen Altarkreuze des Prager Domschatzes (Abb. 4) fehlt und durch einen dazu nicht passenden späteren ersetzt wurde. Das letzterwähnte Kreuz zeigt in seiner Vierung ein durch Goldstreifen abgeschlossenes kleineres

---

[1]) J. Q. Jahn, Etwas von den ältesten Malern Böhmens a. a. O. S. 84 weist auch schon auf die Übereinstimmung der Kronen Blancas und des Prinzen mit jenen hin, welche »Prinzen von Geblüte in Frankreich« tragen. — [2]) Bock, Der Schatz von St. Veit in Prag. Mittheilungen der k. k. Centralcommission, 14. Jahrgang, (Wien 1869) S. 27 u. f.

Kreuz, das von zwei über Eck gelegten Streifen durchzogen ist; unter diesem gewahrt man unter Krystallverschluss eine größere Kreuzpartikel, die in goldener Lade eingeschlossen und mit herrlichen Edelsteinen und Perlen ringsum verziert ist. Im unteren Theile dieses kleinen Kreuzes, dessen vier Balken unter Krystallverschluss in besondern Abtheilungen wertvolle Reliquien enthalten, befinden sich mehrere große Dornen von der Krone des Erlösers, im obern ein Theil vom Schwamme, mit welchem Christus getränkt wurde, und im linken Querbalken ein Theil eines Kreuznagels. Hätte der Krystall mit den zwei Dornen von der Krone Christi, die der französische Kronzprinz übergab, erst in späterer Zeit die in dem Reliquienverzeichnisse des Prager Domschatzes von 1476 erwähnte Fassung erhalten,[1]) die auch 1540 noch kurz berührt wird,[2]) dann erscheint die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass er zunächst in dem großen Altarkreuze geborgen wurde, dessen Nachbildung auf der dritten Scene in der Karlsteiner Marienkirche angestrebt sein dürfte. Dann hätte Karl die kurz vor der Vollendung der Malereien erlangte kostbare Reliquie vorläufig in dem kleinen Kreuze jenes prächtigen Altarkreuzes untergebracht, dessen Anfertigung wohl nach den Reliquienerwerbungen im Cistercienserkloster Paris der Diöcese Basel[3]) und in Trier[4]) zwischen 1354 bis 1357 erfolgt ist. Denn wenn Karl in den einleitenden Sätzen der Errichtungsurkunde für das Karlsteiner Capitel ausdrücklich den «clauum clarissimum» und «venerandam spongiam» ebenso wie die «lanceam lateri Saluatoris inmissam» erwähnt,[5]) deren Reliquie im Kreuze der zu Karlstein aufbewahrten deutschen Reichskleinodien enthalten war, so ist es wohl zulässig, von dem thatsächlichen Vorhandensein der Reliquie der heil. Lanze in Karlstein darauf zu schließen, dass daselbst auch die beiden andern, ausdrücklich angeführten Reliquien vom Nagel und Schwamme aufbewahrt wurden. Sind nun letztere heute noch in dem Kreuze des Prager Domschatzes erhalten, das für den Maler der dritten Scene in der Karlsteiner Marienkirche gewissermaßen das zur Nachbildung empfohlene Muster wurde, dann kann die von Karl IV. 1356 empfangene Dornenreliquie zunächst auch nur hier ihren Aufbewahrungsort gefunden haben. Das abgebildete Kreuz, dessen Reliquien überwiegend mit den in der Capitelerrichtungsurkunde aufgeführten übereinstimmen, dankte offenbar den bedeutsamsten der zahlreichen Reliquienerwerbungen Karls IV. in den Jahren 1353 und 1354[6]) seine Entstehung und konnte, wie es noch heute Dornen der Krone Christi enthält, vorläufig für die Bergung der beiden vom französischen Könige geschenkten verwendet werden.

Vorstehende Deutung des Kreuzes der dritten Scene trifft wohl eher das Richtige als die Annahme, dass das abgebildete Kreuz möglicherweise mit der von der Servatiuskirche in Mastricht abgelassenen Reliquie vom Holze der «Arca foederis» in Beziehung stehe; Karl IV. hatte dieselbe zwar am 23. Jänner 1357 empfangen[7]) und reihte sie in entsprechender Ausstattung den Karlsteiner Reliquien ein, unter welchen noch nach Jahrhunderten[8]) eine «Crux de ligno Arcae Foederis» begegnet. Allein der Zeitraum, welcher zwischen dem Empfange der Reliquie und der Einweihung der Karlsteiner Marienkirche liegt, ist viel zu kurz, als dass die Vermuthung berechtigt scheinen könnte, es sei während desselben nicht nur das kostbare Kreuz hergestellt, sondern auch in den wohl im Zeitpunkte der Reliquienübergabe schon vollendeten Wandmalereien noch durch eine bildliche Darstellung berücksichtigt worden. Die Herstellung eines so prachtvollen Goldschmiedewerkes, wie es die dritte Scene zeigt, war in einer derart knapp bemessenen Frist ebensowenig zu erzielen, als anzunehmen ist, dass ein Maler noch vielleicht im letzten Monate vor der Einweihung der Marienkirche bei Witterungsverhältnissen, die für die Ausführung von Wandmalereien in Böhmen durchaus nicht günstig waren, einen diesbezüglichen Auftrag in Karlstein ausführte.

In welcher Beziehung das kleine Goldkreuz in den Händen Karls IV. zu dem großen Altarkreuze steht, ist nicht zu ermitteln; augenscheinlich handelt es sich um die Bergung des einen im andern. Nicht minder fehlt eine ausreichende Erklärung für die Übereinstimmung mit der Form des Kreuzes der ersten Scene, für dessen Reliquie die Überschrift »Sancta · trinitas · « gewiss nichts beweisen kann, da Karl IV. trotz seiner hohen Verehrung der Reliquien sich wohl kaum dem Glauben hingeben mochte, auch von Gott Vater und dem heil. Geiste körperlich bergbare Verehrungsgegenstände erlangen zu können. Die Deutung, dass die Darstellung der ersten Scene Karl zeige, wie er im Begriffe sei, seiner Gemahlin Blanca ein aus Rom gebrachtes Kreuz zu überreichen,[9]) erscheint nicht haltbar, wenn auch die gemeinsame Beziehung Karls und Blancas zu dem Kreuze im Hinblicke auf die Überschriften zweifellos ist. Denn dass es sich gerade um ein aus Rom gebrachtes Kreuz handle, dürfte sich schon deshalb für die Deutung der Scene nicht gut heranziehn lassen, weil die Römerzüge Karls IV. erst nach dem Tode Blancas erfolgten, mithin Karl IV. nicht gut früher als nach einem derselben ein aus Rom gebrachtes Kreuz seiner Gemahlin überreichen, Blanca selbst aber ein solches nach keinem der Römerzüge mehr erhalten konnte. Man wird sich demnach begnügen müssen, in der ersten Scene der Südwandbilder einen Augenblick festgehalten zu sehen, der Karl IV. und Blanca in der Verehrung einer kostbaren Reliquie vereinte, welche ihm letztere eher zu übergeben als zu empfangen scheint; darüber befand sich einst offenbar eine Darstellung der göttlichen Dreieinigkeit.

---

[1]) Pessina, Phosphorus septicornis. S. 486 zählt auf »Duae spinae de corona domini in crystallo, cuius extrema clausa sunt auro puro, pes videlicet et tectura rotunda, in summitate tecturae habens octo margaritas magnas.« — [2]) Ebendas. S. 493 »in crystallo cum gemmis.« — [3]) Ebendas. S. 447 und 448. — [4]) Ebendas. S. 439 und 443. — [5]) Sieh urkundl. Beil. N. I. — [6]) Horčička, Die Kunstthätigkeit in Prag zur Zeit Karls IV. (II. Theil.) Zwölfter Jahresbericht über das deutsche Staatsgymnasium in Prag-Altstadt für das Schuljahr 1883—84. (Prag 1884.) S. 56 u. f. gibt eine vortreffliche Übersicht über dieselben. — [7]) Pessina, Phosphorus septicornis. S. 465. — [8]) Ebendas. S. 428. — [9]) Sedláček, Karlštein a. a. O. S. 14. — Körner, Burg Karlstein, S. 18 weist schon auf das Unwahrscheinliche dieser Deutung hin, ohne aber eine Begründung seines Zweifels anzuschließen.

Oberhalb des Einganges zur Katharinenkapelle schmückt die links vom Westfenster liegende Wandfläche eine Darstellung der Engelschöre, in vier Abtheilungen anbetender Engel angeordnet; die Gestalten der obersten Reihe heben sich in weißer Höhung von blauem Grunde, die Gewänder der drei anderen Reihen schimmern in glitzerndem Golde, das die rothbraunen Umrisse der meist in anbetender Stellung behandelten Figuren füllt. Kindliche Frömmigkeit, hingebungsvollstes Vertrauen und Unschuld sprechen in reicher Abwechslung aus den zahlreichen, zart und flott gezeichneten Köpfen. Zu beiden Seiten des Bildes sind Nischen angeordnet, in deren rechte neben dem Nischenrande des Westfensters eine männliche Gestalt eingestellt ist; da der Kopf derselben fehlt, so kann bei gleichzeitigem Abgange eines besonderen Attributes oder einer Inschrift keine irgendwie sachlich stützbare Deutung gegeben werden. Die Chöre auf Apok. V., 11 zu beziehen, erscheint deshalb nicht zulässig, weil die Umgebung fehlt, welche »in circuitu throni« noch anzunehmen wäre; ja, die Darstellung in der Westfensternische der Kreuzkapelle gibt einen Beleg dafür, wie sich ein Maler jener Zeit mit der Einbeziehung dieses Motives abzufinden verstand. Denn von der Lobpreisung des Lammes durch die vier Thiere und die 24 Ältesten an der linken Südwandhälfte, an welche sich die lobsingenden Engel anzuschließen hätten, sind die Engelschöre durch Bilder eines anderen Kreises derart getrennt, dass an eine Zusammengehörigkeit gar nicht gedacht werden kann. Vielleicht handelte es sich mehr um ein Gegenstück zum »chorus prophetarum« auf der anderen Wandfläche neben dem Westfenster.

Auch die tiefen Leibungen der Nische des Westfensters sind mit Resten alter Wandmalereien geschmückt, die in der Wölbung noch von einer späteren Übermalung vollständig verdeckt sind. Spuren der letzteren findet man an der rechten Nischenwand, wo nach Entfernung des späteren Bewurfes und seines Farbenschmuckes die ursprüngliche Ausstattung wieder zutage trat. Auf goldverziertem Grunde, dessen Vierpassmotive an die Kreuzkapelle erinnern, begegnet eine thronende Madonna in blauem Gewande; der liebliche Kopf ist fast ganz verwischt, die etwas voneinander gehaltenen Finger der Linken ruhen auf einem Buche, das zu ihrem Schoße emporgereicht wird. Wie man nach der Zahl der Nimben schließen kann, sind zur Linken zwei Heilige, deren erster ein offenes Buch auf dem Schoße hält, zur Rechten vier Gestalten angeordnet; unter letzteren erhielt der in der Mitte der Scene zu Maria aufwärts blickende Kopf eines Greises in blauem, rothbraun gefüttertem Mantel über grünem Unterkleide sprechenden Ausdruck frommgläubigen Vertrauens. Zwischen diesem Kopfe und dem rechts am Nischenrande sichtbaren Jünglinge, dessen lichtgrünes Gewand und blondes Haar an den Johannestypus mahnen, tauchen die Nimben zweier Figuren — einer Jungfrau und eines Greises — auf. Eine weitere Deutung erscheint angesichts der schweren Beschädigung des Bildes nicht möglich. Unter letzterem sind die Umrisse dreier Gestalten, eines Mannes in blauem Gewande, eines Ritters und eines dritten Männerkopfes, sichtbar.

Weit besser erhielt sich an der gegenüberliegenden linken Fensternischenwand der auferstehende Christus. In blauem, die rechte Schulter und die Brustwunde frei lassendem Mantel erhebt sich der Herr, mit der Rechten segnend und in der Linken den braungelben Schaft der weißen Fahne mit dem rothen Kreuze haltend, aus dem Grabe; er hat den rechten Fuß bereits außerhalb der Tumba, deren Deckel der links oben mit Nimbus und Flügeln wahrnehmbare grüngekleidete Engel hinter dem Auferstehenden beiseite schiebt, wobei ihm ein von rechts herbeischwebender zweiter Engel in grünem Gewande behilflich ist. Rechts neben der Tumba sind die Umrisse eines schlafenden Wächters wahrnehmbar; den Fuß eines zweiten links unter der Tumba ziert schwarze Verschnürung. (Taf. IV, Abb. 2.)

Unter dieser Darstellung findet sich folgende Inschrift: [1])

In · hoc sepulcro · domini · hee · reliquie · retinentur · primo · de · lapide · sepulcri · domini · per · angelos · amoto · ‖ Item · de · lapide · sepulcri · marie · posito · Item · de · statua · ad · quam · christus · fuit · ligatus · Item · de presepe · domini · Item · de ‖ loco · ubi · christus · vidit · irhusalem · et fleuit · Item · de · ‖ · [monte d]e quo christus · predicauit · Item alia particula de statua · predicta · ‖ Item de · loco · ubi · christus · fecit · cenam · cum · discipulis · suis · Item · de loco ubi sanctus · thomas · christum · palpauit · ‖ Item de · loco · ubi · beata · virgo · mortua fuit · Item · de · loco · ubi · christus · ad · celum · ascendit · Item · de · loco · ‖ ubi · christus · stetit ·

Nach dem Wortlaute dieser Inschrift »hoc sepulcro · domini ·« muss man wohl annehmen, dass unter der Tumba, aus welcher Christus sich erhebt und eine Öffnung ausgebrochen ist, die genannten Reliquien geborgen waren, nicht aber unter dem Kreuze eingemauert wurden, das unterhalb der Inschrift durch zehn in die Wandfläche eingesetzte Halbedelsteine gebildet wird.

Die eben erörterte Darstellung und die dazu gehörige Inschrift stehen im Dienste desselben Gedankens, welcher die drei Bildnisse Karls IV. an der Südwand bestimmte, nämlich des Hinweises auf kostbare Reliquien, die er selbst erworben und insbesondere in Karlstein aufgespeichert hatte. War letzteres nach dem Wortlaute der Capitelerrichtungsurkunde auch »ad laudem et gloriam trinitatis sancte et nominatim piissimi redemptoris nostri« erbaut und vielleicht in Rücksicht auf erstere Bestimmung an der Südwand ein Dreifaltigkeitsbild angeordnet worden, so entsprach der zweiten nicht minder eine Sammlung von Reliquien jener Orte, an welchen der Herr einst weilte, und ihre Bergung unter oder in einem Bilde des Erlösers. Dadurch trat die Darstellung der linken Nischenwand des Westfensters in Beziehung zu den Bildern der rechten Südwandhälfte, in welchen auch die Reliquienverehrung in den Vordergrund rückte.

---

1) Sedláček, Karlštein a. a. O. S. 15 theilt sie unvollständig und fehlerhaft mit.

Zwei Gedanken bestimmten die Ausschmückung der Karlsteiner Marienkirche, nämlich die Apokalypse und die Bezugnahme auf Reliquien, deren Erwerbung Karl IV. selbst einen bestimmten Wert beilegte und im Bilde oder in einer das Gedenken stützenden Inschrift verewigt wissen wollte. Propheten- und Engelschöre sowie Heiligenbilder zogen sich noch über den Darstellungen aus diesen beiden Cyklen hin, in welchen bestimmte Gesichtspunkte der Anordnung unverkennbar sind. Beide Stoffkreise standen dem Denken und Streben Karls IV. so nahe, dass eine Beeinflussung der künstlerischen Ausführung durch den kaiserlichen Auftraggeber umso mehr angenommen werden muss, als derselbe sogar eine Berücksichtigung seiner eigenen Person in einigen Bildern forderte und zweifellos selbst anordnete. Dadurch, dass neben dem rein religiösen Bilde auch die Darstellung von Momenten rein individuellen Interesses mit bildnistreuer Hervorhebung der Person in den Wandbildern der Karlsteiner Marienkirche sich entschieden vordrängte, steigt der Wert künstlerischer Eigenart der Ausstattung dieses Raumes außerordentlich. Ja, es ergibt sich auch eine Berührung mit jenen Anschauungen, die in den auf das Doppelwunder von 1353 zurückgreifenden Bildern des Karlsteiner Palas das Cultbild schon auf einen persönlichen Ton Karls IV. zu stimmen suchten.

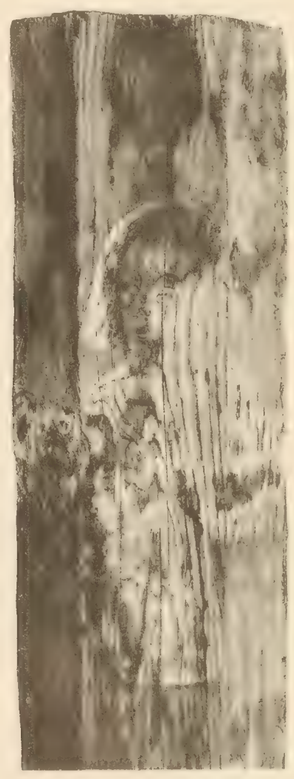


Abb. 5. Engel von der alten Balkendecke der Karlsteiner Marienkirche.

Abb. 6. Heiligenköpfe an der Nordwand der Karlsteiner Katharinenkapelle.

III.

Die Gemälde der Karlsteiner Katharinenkapelle.

Von der Marienkirche führt ein schmaler Gang im Mauerkörper der Westwand zu der Katharinenkapelle, die mit mäßiger Vorkragung an der Südseite vortritt und fast ganz in dem Mauerkörper der Südwand ausgespart erscheint. Unter dem aus späterer Zeit stammenden Verputze ist an mehreren Stellen ein vergoldeter Gipsgrund erkennbar, in welchem einst Edelsteine eingelassen waren. Außer dieser Decoration zierten den engen Raum, der nur durch ein kleines Fenster spärliches Licht erhält, noch Wandmalereien; als Rest derselben stellt sich ein mit beiden Händen das Rauchfass schwingender Engel dar (Taf. XIII, Abb. 1). Die stark beschädigte, von rothem Grunde sich abhebende Gestalt mit blondem Haare und grünen Flügeln trägt ein blaues Gewand und bietet künstlerisch immer noch mehr als die ziemlich rohe Darstellung der Dreifaltigkeit in der Wölbung der Fensternische; hier zeigt eine braunrothe, mit Grau gehöhte Zeichnung den thronenden Gott Vater, mit beiden ausgestreckten Armen das Kreuz haltend, an welchem Christus mit einem fast durchsichtigen Lendenschurze hängt. Die Fensterleibungen enthalten auch noch Reste der ursprünglichen Wandverkleidung mit vergoldetem Gipsgrund für das Einsetzen der Edelsteine. Dieser Gang ist gegen die Katharinenkapelle hin abgesperrt durch eine prächtige alte Eisenthüre,[1]) deren von breiten Bändern umsäumte Rauten als Zierde den silberweißen Löwen Böhmens auf rothem und den einköpfigen schwarzen Adler des deutschen Reiches auf goldenem Grunde einschließen, indes die rosettenartigen Schrauben einst ebenso in Vergoldungen hervortraten wie die auf den Bändern aufgemalten sonnenartigen Verzierungen; selbst an den geraden Bändern der Thürrückseite setzen in Schwarz aufgemalte, gothisch stilisierte Ziermotive ein, die von rothem Grunde sich wirkungsvoll abheben.

Nur wenige Räume mittelalterlicher Kirchen- und Burgenbaukunst bieten heute noch eine solche Pracht ursprünglicher Ausstattung wie die Karlsteiner Katharinenkapelle,[2]) in welche Karl IV. zu Andachtsübungen sich zurückzog (Taf. XIV). Reicher Farbenschmuck hebt die Glieder der vergoldeten Rippen in den beiden Kreuzgewölbejochen, an deren Schlusssteinen auf Silberblech Rosetten aus eingesetzten Edelsteinen prangen; die Mitte der einen zeigt einen von Amethyst-, Karneol- und Chrysoprasstücken umgebenen Topas, die andere einen feingeschnittenen Chalcedon mit einem ausdrucksvollen Engelskopfe. Der birnförmige Vorsprung des Rippenprofiles ist vergoldet, die Auskehlung mit goldenen Sternen auf blauem Grunde besetzt und das beide verbindende Mittelglied hellroth bemalt; den farbenprächtigen Eindruck des Kapellenraumes erhöht sowohl der Goldgrund der Kappen, von welchem Sterne, Kreuze und vierblättrige Rosetten sich abheben, als auch die Edelsteinverkleidung der Wände, in deren vergoldetem Gipsgrunde glänzend polierte Prachtexemplare von Jaspis, Karneol, Amethyst u. dgl. — im ganzen 1132 Stücke — erstrahlen. Selbst der vortretende Rand der Altartischplatte war einst mit Edelsteinen auf vergoldetem Gipsgrunde geziert, um welche je acht, heute fehlende kleinere Steine eingesetzt waren. An

---

[1]) Grueber, Kunst des Mittelalters in Böhmen. III. S. 68 u. 137. — Sedláček, Karlštein a. a. O. S. 57. — [2]) Zap, Kaple sv. Kříže a sv. Kateřiny na Karlštejně a. a. O. S. 75 u. f. — Bock, Schloss Karlstein in Böhmen a. a. O. S. 91. — Zap, Kollegialní chrám Panny Marie s kaplí sv. Kateřiny na Karlštejně a. a. O. S. 340. — Grueber, Kunst d. Mittelalters in Böhmen III. S. 67 u. 68. — Passavant, Über die mittelalterl. Kunst in Böhmen u. Mähren a. a. O. S. 210. — Taf. II. bei Grueber ist ebenso ungenau als die Abbildung des Innern bei Sedláček, Podbrdsko S. 109.

jeder Längswand sind zwei Eisenstangen, die ehemals vergoldet waren, zum Schutze des unteren Theiles der Edelsteinverkleidung angebracht. An der linken Wand haben sich überdies die Köpfe mehrerer Heiligenbilder erhalten, deren Oberkörper unter der erst später eingesetzten Edelsteinverkleidung noch zur Zeit Karls IV. verschwanden. Eine Madonna mit dem Kinde zwischen Karl IV. und seiner dritten Gemahlin in der Nische oberhalb des Altares, das Kreuzigungsbild vorn am Altartische und die heil. Katharina an der Epistelseite desselben, die Bildnisse des Kaisers und seiner Gemahlin über der Eingangsthüre zeigen die Ausnützung jeder für Bemalung freibleibenden Fläche zur farbigen Ausschmückung; der Rest einer alten Glasmalerei in dem Fenster nächst dem Altare lässt feststellen, dass auch dieser Kunstzweig der Gothik bei Karlsteins Ausschmückung entsprechende Berücksichtigung fand.

Die Gemälde der Katharinenkapelle, deren Ausstattung auf eine besonders abwechslungsreiche Farbenwirkung abzielt, gehören zu den hervorragendsten Stücken der Karlsteiner Bilder; leider ist das am feinsten empfundene und durchgeführte Nischenbild (Taf. XV) stark beschädigt. Dasselbe wird in der Rundung außen von Edelsteinen umrahmt,[1]) um deren jeden wie vorn an der Altartischplatte je acht kleinere Steine eingesetzt waren; der Nischenhintergrund ist blau mit goldenen Sternen. Auf braunem, baldachinartig abschließendem Throne, dessen Wangen fialenartige Aufsätze, strebepfeilerähnliche Abtreppung und ein Spitzbogenfenster als Durchbrechungsmotiv zeigen, sitzt die goldnimbierte Madonna in blauem, über den Kopf emporgezogenem Mantel, dessen Agraffe ausgebrochen ist; drei Vierpässe und ebensoviel schlangenartige Thiere zwischen denselben schmücken die Stufe, indes an der linken Wange des Thrones noch eine fünfblättrige, weißgehöhte Rose sichtbar wird. Während Maria die Rechte huldvoll einer gekrönten Frau reicht, welche in blauem Mantel über grünem Unterkleide vor ihr kniet und mit beiden flehend erhobenen Händen die Rechte der Gottesmutter umfasst, hält sie mit der Linken ungezwungen das goldnimbierte, nur mit einem Lendentuche bekleidete Kind. Letzteres wendet sich nach auswärts, erhebt segnend die Rechte und reicht die Linke Karl IV., der in grüngefüttertem Purpurmantel gekrönt vor ihm kniet und beide Hände betend emporstreckt, wobei die dunkelrothen Ärmel und ein grünes Unterkleid sichtbar werden. Die Innenseite des Nischenrundbogens zieren sechsstrahlige Sterne auf blauem Grunde; an derselben ist hinter Karl IV. der nimbierte Apostel Petrus in rothgefüttertem grünem Mantel sichtbar, der in der verhüllten Linken ein Buch, in der Rechten einen aufrechtstehenden großen Schlüssel trägt. Außer hoher Stirne und ruhigen Augen lässt sich an dem abgeriebenen Gesichte nicht viel bestimmen. Petrus gegenüber steht hinter der Kaiserin, welche als Anna von Schweidnitz, Karls dritte Gemahlin, zu deuten ist, der bärtige, nimbierte Apostel Paulus in rothem, grüngefüttertem Mantel, mit grünem Buche in der verhüllten Linken, die Rechte auf den Kreuzgriff eines aufrecht stehenden Schwertes stützend.

Trotz der schweren Beschädigungen gibt das Nischenbild der Karlsteiner Katharinenkapelle sehr interessante kunstgeschichtliche Aufschlüsse, für welche besonders der Madonnenkopf in Betracht kommt; schon Kugler bemerkt[2]), dass er etwas Sienesisches — vielleicht von Thomas von Modena — an sich trage. Die hohe Stirne, die schön geschwungenen Augenbrauen, die gerade Nase mit dem scharf aufgesetzten Lichte, der mandelförmige Schnitt der Augen, die Modellierung des oberen Augenlides, die weiche Behandlung der zart gerundeten Wange, die Bewegung der das Kind haltenden Linken mit den etwas voneinander gespreizten Fingern, bei welchen besonders der Verlauf der Linie von der Daumenwurzel zum nächsten Finger zu beachten ist, das Aufsetzen der Lichter in den Haaren der Kaiserin bieten thatsächlich unverkennbare Übereinstimmungen mit der Karlsteiner Madonna des genannten Italieners. Die vollen Formen des braungelockten Kindes, dessen Körper immerhin Streben nach Naturwahrheit verräth, stimmen auch mehr zu dem südländischen Canon. Die sicher gezeichneten Umrisse treten mehrmals in kräftigem Braunroth zutage, das auch zur Vorzeichnung der Falten verwendet ist; letztere bleiben, was besonders bei der Kaiserin und dem Kaiser wahrnehmbar ist, frei von Kleinlichkeit und störender Häufung der Motive. Auch die sonst in Böhmen damals ungewöhnliche Anordnung, dass das Nischenbild zum Altarbilde wurde, deutet auf Einwirkungen von auswärts, speciell von Italien.

Ein zweites, nicht minder interessantes Gemälde der Katharinenkapelle ist die Kreuzigung an der Vorderseite des Altartisches (Taf. XVI), deren vergoldeter Gipsgrund vierblättrige Rosen und achtstrahlige Sterne oder Sonnen zeigt, während über den Kreuzesarmen ein schmaler Streifen in geschmackvoller Laubwerkverzierung hinläuft.[3]) Die Arme Christi, in dessen auf die Schultern herabfallenden blonden Haaren die grüne Dornenkrone liegt, sind von der Last des Körpers etwas angezogen, wie die Spannung der Muskeln erkennen lässt; Blutstropfen stehen auf der normal gebauten Stirne. Dem schmerzverzogenen, geöffneten Munde ist eben der letzte Hauch des Lebens entflohen. Um den Körper, der zwar etwas langgestreckt ist, im Brustkorbe und Rippenansatze aber ziemlich naturwahre Bildung anstrebt, liegt ein schön geschlungenes weißes Lendentuch; im Verhältnisse zu den Oberschenkeln sind die Theile der Beine von der mäßig betonten Kniescheibe bis zu den übereinander gelegten Füßen etwas lang gerathen. Aufgesetzte Lichter lassen die Schienbeine scharf hervortreten. Die Zehen mit den deutlich betonten Nägeln sind etwas auseinander gehalten. Unter dem in stilisiertem Felsengrunde sich erhebenden Kreuzesstamme ist ein Todtenschädel sichtbar.

---

[1]) Dieselbe ist gar nicht einbezogen in die Abbildung bei Sedláček, Karlštein a. a. O. S. 53; Grueber, Kunst d. Mittelalters in Böhmen III. Taf. II. ebenso unrichtig als unzureichend. — [2]) Kugler, Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. II. S. 497. — Burckhardt, Kuglers Handbuch der Geschichte der Malerei. I. S. 222. — Frantz, Geschichte d. christl. Malerei II. S. 118. — Waagen, Die deutschen und niederländischen Malerschulen. I. S. 55. — Woltmann, Buch der Malerzeche in Prag, S. 47 gibt eine ungenaue Beschreibung des Bildes, da weder Petrus und Paulus der Madonna zur Seite stehen, noch Kaiser und Kaiserin unten kleiner knien. — Passavant, Über die mittelalterliche Kunst in Böhmen und Mähren a. a. O. S. 210. — [3]) Sedláček, Karlštein a. a. O. S. 20 weit besser als die ganz unrichtige Wiedergabe bei Grueber, Kunst des Mittelalters in Böhmen III. Taf. II. zu S. 67 u. 72.

Links und rechts vom Kreuze sind zwei ansprechend vertheilte Gruppen angeordnet, die klagenden Frauen einerseits, Johannes mit dem heidnischen Hauptmanne und den Kriegsknechten andererseits. Den Mittelpunkt der ersteren bildet die von zwei anderen Frauen gestützte Maria in grüngefüttertem, rosafarbenem Mantel über blauem Unterkleide; derselbe ist über den durchsichtigen weißen Kopfschleier emporgezogen, der mehr als die halbe Stirne verdeckt. Die großen, gleichsam vor sich hinstarrenden Augen, der verzogene Mund, die etwas nach vorn geneigte Gestalt und die wie apathisch herabhängende Rechte, welche von der einen Begleiterin theilnahmsvoll erfasst wird, indes die zweite den linken Unterarm stützt, bringen die Größe des Schmerzes ergreifend zum Ausdrucke. Die beiden Begleiterinnen, zwischen welchen hinter Maria noch der gleichfalls nimbierte Kopf einer dritten auftaucht, haben weiße, um Kopf, Kinn und Hals eng anliegende Kopfbedeckung, aus deren kapuzenartiger Anordnung die Züge der jüngeren wie der älteren in scharfer Umrahmung hervortreten; erstere trägt über rothem Unterkleide einen violettgefütterten grauen Mantel, letztere ein grünlichbraunes Gewand. Schmerzbewegte Theilnahme der jüngeren Begleiterin liegt nicht nur in der Unterstützung Marias, sondern auch in dem am Kreuze hängenden Blicke und im leisen Herabziehen des rechten Mundwinkels, während um die Lippen der älteren mehr freundliche Gutmüthigkeit spielt.

Rechts erhebt der blonde Johannes, über dessen violettes Unterkleid ein blaugefütterter grüner Mantel in spärlichen Falten herabfällt, die gefalteten Hände mit den schmerzvoll durcheinander gekreuzten Fingern; gleiche Empfindung zeigt die gramgefurchte Stirn und das Herabziehen des linken Mundwinkels. Der graubärtige Hauptmann in grünem Judenhute mit weißaufgeschlagener Krämpe trägt einen rothen, rosagefütterten Lendner und violette Beinkleider zwischen den Beinschienen und unter dem Oberschenkelschutze; das stahlblaue Kettengeflecht des Panzerhemdes an dem herabhängenden linken Arme ist gut behandelt. Die Bewegung der mit deutendem Zeigefinger erhobenen Rechten kann den Worten bei Marc. XV., 39 oder Luc. XXIII., 47 entsprechen, ja auch Matth. XXVII., 54 angepasst sein, da eine Beziehung der Gestalt zu den drei Kriegsknechten hinter dem Hauptmanne unverkennbar ist. Denn letztere heben wie ehrfurchtsvoll die Helme vom Kopfe; der Vorderste, den Mund leicht öffnend, trägt lichtgelbe Beinkleider und einen von schwarzem Gürtel zusammengehaltenen rosafarbenen Rock, die dunklen Haare des Zweiten quellen unter einem weißen Käppchen vor. Wie die Frauengruppe links der Gedanke des Schmerzes zusammenhält, so vereinigt den Hauptmann und die drei Kriegsknechte, von denen Johannes in seinem Schmerze sich abwendet und loslöst, frommgläubiges Erstaunen. Das längliche, sanft gerundete Oval des Gesichtes der Maria, das Betonen des geraden Nasenrückens durch weißaufgesetzte Lichter in den Frauengesichtern, die Behandlung des oberen Augenlides derselben erinnert an das Nischenbild, der Ton des Christuskörpers an den mit der Signatur des Thomas von Modena versehenen Karlsteiner Altar. Man wird überhaupt Nischen- und Altartischbild nicht trennen dürfen, sondern demselben Meister zuerkennen müssen; beide stehen ja zu dem Hauptgegenstande des Kapellenraumes, dem Altare, in so inniger Beziehung, dass nur eine Ausführung von dem gleichen Künstler angenommen werden kann. Er componiert über und unter dem Altartische mit gleichmäßiger Abwägung der rechts und links neben die Hauptfigur gestellten Gestalten, strebt im Faltenwurfe nach einfachen Linien, modelliert die Frauengesichter lieblich mit feiner, selbst durch die kapuzenartige Kopfbedeckung betonter Rundung des durch ein Grübchen anziehenden Kinnes, die Männergesichter ernst mit gefurchten Stirnen, kräftigen Nasen und großen fragenden Augen; ihnen ist auch ein Betonen der Backenknochen nicht fremd. Zwischen den vollbehandelten Händen der Maria und jenen Karls IV. im Nischenbilde ist gleiche Bildung des Handrückens und der Finger unverkennbar. Die ganze Kreuzigung, besonders der Christus und die Frauengruppe, stimmt zu dem Typus italienischer Kreuzigungsbilder des 14. Jahrhundertes, dass man mit demselben Grunde, der das Nischenbild einem Italiener zuweisen ließ, auch das Altartischbild keiner anderen Hand zuerkennen darf.

Das Gleiche gilt von der heil. Katharina an der grüngrundierten Epistelseite des Altartisches. (Taf. XIII, Abb. 2.) Die zart jungfräuliche Gestalt der gekrönten Jungfrau [1]) hebt sich in lichtviolettem Unterkleide von dem leicht auf den Schultern liegenden, mit einer rothen Schnur zusammengehaltenen lichtblauen Mantel; die blonden Haare fallen in aufgelösten Locken, deren Behandlung an jene der Kaiserin im Nischenbilde erinnert, auf die etwas schmalen Schultern. Die mit Lilienornamenten gezierte Krone lässt die hohe Stirn fast ganz frei. Wieder greift das längliche Oval des sanft gerundeten Antlitzes, der Schwung der Augenbrauen, die Form der Augen und Augenlider, die gerade Nase mit dem scharf geschnittenen linken Flügel auf das Nischenbild und die Madonna des Thomas von Modena zurück, indes der leicht verzogene Mund mit den mäßig geschwellten Lippen, unter welchen ein neckisches Grübchen sitzt, sowie die Behandlung der Linken auf dem Kreuzgriffe des aufrecht stehenden Schwertes an die Maria des Kreuzigungsbildes erinnert. Die schmalen Handgelenke der letzteren wie jene der Kaiserin im Nischenbilde begegnen ähnlich an der das sechsspeichige Rad haltenden Rechten der heil. Katharina, deren Gewand in sehr einfachen, großen Linien fällt und doch die knospenden Formen des fast unmerklich links geneigten Oberleibes discret hervortreten lässt. Auch hier muss an die Hand des Malers gedacht werden, welcher die Bilder über und vorn an dem Altartische ausführte sowie die Evangelienseite desselben mit einer heute nicht mehr erhaltenen Darstellung zierte.

An der Nordwand läuft unterhalb der Rippenansätze ein schmaler Streifen aufgemalter gothischer Bogen hin, die eine kreuzblumenartige braune Verzierung tragen. Unter denselben waren sieben Heiligenbrustbilder angeordnet, welche

[1]) Sedláček, Karlštein a. a. O. S. 67.

sehr bald nach ihrer Ausführung unter dem Edelsteinbelage bis auf die Köpfe verschwanden (Abb. 6). Der siebente ist nur noch an den Umrissen des beigegebenen schwarzen Kreuzes und an dem Ansatze zum umrahmenden Spitzbogen nachweisbar; letzterer hebt sich von dunkelblauem Grunde, den ein weißer Streifen umzieht, in lichterem Tone ab. Schon Balbin [1]) bezeichnet die sechs noch erkennbaren Köpfe als »sex imagines capite tenus sanctorum patronorum regni«. Weder die Sieben- noch die Sechszahl der Heiligen entspricht aber der Fünfzahl der damaligen böhmischen Landespatrone, unter welche der heil. Sigismund erst nach der 1365 erfolgten Überführung seines Leibes nach Prag aufgenommen wurde; denn da spätestens im Februar 1365 die ganze bilderreiche Ausschmückung Karlsteins vollendet und jene der Katharinenkapelle noch einige Jahre früher abgeschlossen war, so können die sieben Heiligen an der Nordwand der letzteren nicht speciell die böhmischen Landespatrone jener Tage dargestellt haben, sondern boten unbedingt noch mehr als diese. Heute sind, vom Altare aus gerechnet, nur der erste, dritte, vierte und fünfte Kopf näher bestimmbar; der erste trägt eine weiße Mitra, neben welcher ein in runder Schnecke endigendes Pedum sichtbar wird, und könnte auf den heil. Adalbert bezogen werden. Der rothe Herzogshut mit weißem Stirnreif und Querbügel sowie ein weißes Fähnchen charakterisieren den unbärtigen dritten Kopf eines jugendlichen Fürsten als jenen des heil. Wenzel, das stark abgeriebene goldene Pedum neben dem graubärtigen vierten Kopfe deutet auf den heil. Prokop und die neben dem fünften sichtbare Palme auf den heil. Veit. Handelt es sich also wirklich um die fünf Landespatrone Böhmens, so wäre der zweite oder sechste Kopf wohl als jener der heil. Ludmila zu nehmen, obzwar die Behandlung desselben dem üblichen Typus durchaus nicht entspricht. Bei dem ganz verwischten sechsten Kopfe steht wie bei dem einstigen siebenten ein schwarz umrissenes Kreuz auf blauem Grunde, das außerdem noch beim vierten begegnet. Die beiden hier in Gemeinschaft mit den böhmischen Landespatronen dargestellten Heiligen müssen wohl eine besondere Bedeutung für das Land gehabt haben, dass sie denselben gewissermaßen gleichgestellt wurden. Da es sich gerade um zwei Heilige handelt, denen man eine Verehrung zollte, die man sonst nur Böhmens Landespatronen entgegenbrachte, und da in den Tagen Karls IV. die Verehrung der Slawenapostel Cyrill und Methud in Böhmen eine neue Phase durchlebte,[2]) erscheint es wohl zunächst liegend, die den böhmischen Landespatronen angereihten beiden Heiligen auf Cyrill und Methud zu beziehen, welche um die Verbreitung des Christenthumes in Böhmen sich die allergrößten Verdienste erworben haben sollten und daher den Landespatronen gleichgeachtet werden konnten.[3]) Künstlerisch hervorragende Einzelheiten oder Beziehungen zu anderen Werken der in Karlstein beschäftigten Meister ergeben sich in diesen nur theilweise gut erhaltenen Köpfen nicht, welche von einer längs der Nordwand hinlaufenden Holzleiste und zwei Stangen — angeblich vom Leiterwagen bei der Überführung des heil. Wenzel von Altbunzlau nach Prag stammend — zum Theile verdeckt sind. Mit den auf Thomas von Modena beziehbaren Stücken zeigen sich keine zwingenden Übereinstimmungen.

Zu den besten Karlsteiner Bildern zählt gleichfalls die über dem Eingange der Katharinenkapelle angeordnete Darstellung Karls IV. und seiner dritten Gemahlin Anna von Schweidnitz (Taf. XVII). Dieselbe steht auf blauem Grunde mit goldenen Rauten, deren Mitte vierpassartige Goldrosetten zieren.[4]) Links erscheint Karl IV., dessen Krone mit jener der Darstellungen in der Marienkirche übereinstimmt, in goldenem, mit einköpfigem schwarzen Adler gezierten Mantel; er umfasst mit den beiden ausgestreckten Händen den unteren Theil eines kostbaren, goldenen Reliquienkreuzes, dessen vier Enden Vierpassabschlüsse zeigen. Der einst vorhandene Edelsteinschmuck ist heute ausgebrochen. Von rechts streckt Karls Gemahlin Anna von Schweidnitz beide Hände mit einer vollständig im Gegensinne gehaltenen Bewegung ebenfalls nach dem Fuße des Kreuzes. Das purpurrothe, Hals und Schultern freilassende Gewand hat an Brust und Armen einen schmalen Goldsaum, dessen im Gipsgrunde eingepresste übereck gestellte Quadrate eine Wiederholung der Hintergrundrosetten im kleinen darstellen. In aufgelösten Locken fällt das blonde Haar auf die vollen Schultern herab; die Ornamente der in demselben liegenden Krone sind größtentheils ausgesprungen.

Beide Bildnisse sind ganz vorzügliche Leistungen der Porträtmalerei des 14. Jahrhundertes. Klugheit und fromme Verehrung sprechen aus dem ruhig blickenden braunen Auge des Kaisers, in dessen kräftig gebaute Stirn die Krone tiefer hineinrückt als in die hohe der Kaiserin; die Linien der Augenlider und die Modellierung des rechten Nasenflügels zeigen feine Beobachtung und eine der Natur entsprechende Ausführung. Liebreizend ist das längliche, weich gerundete Oval des Antlitzes der Kaiserin mit anziehend geschwellten Lippen des kleinen Mundes und feinem Grübchen in dem schönen Kinn. Unter schön geschwungenen Brauen blicken die mandelförmig geschnittenen Augen mild und freundlich auf den Beschauer herab, der sich von diesem Strahle anmuthenden Wohlwollens persönlich aufs angenehmste berührt fühlt und immer wieder gern zu den so huldvoll schimmernden Sternen zurückkehrt. Der mäßig breite Nasenrücken und der linke Nasenflügel sind naturwahr modelliert. Die Auffassung dieses Brustbildes stimmt zu jener der Porträtbüste der dritten Gemahlin Karls IV. in der Büstenreihe des Prager Domtriforiums.[5]) An derselben begegnet nicht nur Annäherung der Gesichtszüge, sondern auch die Auflösung des auf die Schultern niederwallenden Haares. Die Hände des Kaisers und der Kaiserin sind voll, die Finger fleischig. Leider hat eine besonders an Karl IV. kenntliche Übermalung [6]) manche Fein-

[1]) Balbin, Miscellanea hist. regni Bohemiae a. a. O. S. 102. — [2]) Friedjung, Karl IV. und sein Antheil am geistigen Leben seiner Zeit. S. 161 u. f. — [3]) Crowe u. Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei II. S. 383 nennt für die Köpfe an der Nordwand Adalbert, Sigismund, Wenzel, Prokop, Ludmila und Elisabeth; der zweite und die letztgenannte sind auszuscheiden, dagegen muss Veit Berücksichtigung finden. — [4]) Bock, Schloss Karlstein a. a. O. S. 91 für die Beurtheilung des Ganzen besser als Grueber, Kunst d. Mittelalters in Böhmen III. S. 67 und Sedláček, Karlštein a. a. O. S. 21. — [5]) Mádl, XXI Portrait-Büsten im Triforium des St. Veit-Domes zu Prag. (Prag 1894.) Taf. IV. — [6]) Burckhardt, Kuglers Handbuch d. Gesch. d. Malerei I. S. 222.

heiten der Ausführung theils ganz vernichtet, theils wie mit einem Schleier überzogen, unter welchem die Art des 14. Jahrhundertes mitunter nur schwach durchschlägt. Welches Kreuz in der Darstellung gemeint ist, lässt sich nicht sicher entscheiden. Darf in der Verschiedenheit der Form des Kreuzes im Hinblicke auf die zwei Kreuze bei den Porträtdarstellungen Karls IV. in der Marienkirche eine beabsichtigte Betonung des Unterschiedes einzelner Kreuze erblickt werden, so wäre das in der Katharinenkapelle abgebildete Kreuz offenbar ein anderes als die zwei der Marienkirche, von denen freilich das auf dem Altartische stehende bei Hinweglassung des Fußes sich jenem stark nähert. Jedenfalls handelt es sich auch hier um die Darstellung eines schon 1357 im Besitze des Kaisers befindlichen Kreuzes, da die Wandgemälde der Katharinenkapelle, deren Instandsetzung Karl IV. zum Zwecke seiner Privatandachten besonders eifrig betrieben haben dürfte, gewiss nicht später als jene der unmittelbar anstoßenden, 1357 dem Gottesdienste übergebenen Marienkirche angesetzt werden können. Doch deutet die Edelsteinverkleidung der Nordwand, welche theilweise eine ältere Bemalung verdeckt, auf eine ziemlich frühe Änderung des Ausschmückungsplanes; der Gipsgrund zwischen den Steinen zeigt an der rechten Wand neben dem Altare als Ornamente einfache, übereck gestellte Quadrate, welche einen vierstrahligen Stern umschließen.

Den Zufluss des Lichtes durch die beiden Spitzbogenfenster in der Südmauer der Katharinenkapelle dämpfte einst kunstvolle Glasmalerei, von welcher sich in der oberen Hälfte des Fensters neben dem Altare ein die Kreuzigung darstellender Überrest (Taf. XVIII) erhielt;[1]) derselbe lässt schließen, dass ehemals in jedem Fenster zwei Scenen eingestellt waren, welche sich wie die Kreuzigung auf die Leidensgeschichte des Herrn bezogen. An gelbem, naturwahres Holzgeäder darbietendem Kreuze, welchem der Titulus fehlt, hängt Christus mit weißem Lendenschurze; in dem auf die rechte Schulter herabfallenden Haare des sanft geneigten Hauptes, um welches ein grüner Nimbus mit rubinrothem Kreuze sich legt, erblickt man keine Dornenkrone. Links wird Maria, über deren rosafarbenem Unterkleide ein dunkelvioletter, blaugefütterter Mantel liegt, von dem grüngekleideten Johannes und Maria Magdalena in gelbem Gewande gestützt; die Nimben dieser beiden sind gelb, jener der Maria grün. Das kleine purpurrothe Mützchen auf dem weißen Schleier, dessen gezackter Rand das liebliche Gesicht Maria Magdalenas umrahmt, zeigt dieselbe Intensivität der Farbe wie das Gewand des bärtigen, mit der Linken gegen sein Auge deutenden Mannes, dessen grüne Mütze weiße Pelzverbrämung trägt und scharf von dem blaugrauen Harnische und Helme des knapp an den Rand gerückten Kriegers sich abhebt. Eben öffnet die von zwei Händen kraftvoll umspannte Lanze die rechte Seite Christi. Rechts vom Kreuze erhebt der heidnische Hauptmann, dessen grünes Unterkleid unter purpurrothem Mantel mit weißem Hermelinkragen sichtbar wird, zu Christus den Zeigefinger der Rechten, während die Linke den Schwertgriff umfasst. Hinter ihm drängen vier Kriegsknechte hervor; die beiden über des Hauptmanns Kopfe hervorragenden blicken zum Kreuze empor, der eine mit der im Eisenhandschuh steckenden Rechten den aufrechtstehenden Hellebardenschaft umfassend. Fast dasselbe Bewegungsmotiv begegnet bei dem mehr gegen den Rand rückenden dritten Krieger mit der emporstarrenden Lanze, gegen welchen der neben dem Hauptmanne stehende Vordermann durch die lebhafteren Farben seiner Gewandung, wie das Gelb der Kapuze, nachdrücklich hervortritt. Der tiefblaue Hintergrund zeigt überall feingeführte Linien geschmackvoller Blumen- und Blattverzierungen, die später vielfach in breiter gezogenen, mehr aufquellenden Formen bei den Umrahmungen der Bilderhandschriften begegnen.

Tiefer Schmerz liegt auf den Gesichtern Marias und der beiden Gestalten neben ihr; das Herabhängen der Rechten Marias drückt vortrefflich die alles andere vergessende, schmerzversunkene Theilnahmslosigkeit wie auf der Kreuzigung des Altartisches aus, deren heidnischer Hauptmann dieselben beiden Bewegungen ausführt. Innigste Hingebung und Theilnahme durchdringt die schöne Gestalt der Maria Magdalena. Trotz und Hohn lagern auf der zurückgeschobenen Stirn und den protzig vorgestoßenen Lippen des spöttisch herabgezogenen Mundes beim vordersten Kriegsknechte. Überaus sanft und edel ist das Antlitz Christi, dessen Leib im einzelnen nicht durchgearbeitet ist; in den geschlossenen Augen und auf dem leicht geöffneten Munde kommt leidensreiche Ergebung ergreifend zum Ausdrucke. Doch sitzen die Kniescheiben wie auf dem Kreuzigungsbilde des Altartisches verhältnismäßig hoch unter den kurzen Oberschenkeln; an das erwähnte Vorbild gemahnt auch das Betonen der Muskelspannung an den ausgebreiteten Armen. Die Augen sind durchschnittlich rund und groß, Augenbrauen und Augenlider fast parallel geschwungen. Die meist normalen Nasen mit gut modellierten Flügeln zeigen vereinzelt klobige Spitzen. In den männlichen Gesichtern, besonders der Kriegsknechte, sind die Backenknochen ziemlich stark betont. Die Bart- und Haarbehandlung ist weich und geht ins Einzelne. Die Hände sind voll und bieten bei den kurzen, gut gebogenen Fingern des Hauptmannes naturtreuen Nägelansatz. Die Zeichnung ist durchaus sicher, die Composition symmetrisch genau abgewogen, was nicht nur die gleiche Personenzahl der beiden Gruppen neben dem Kreuze, sondern auch den Aufbau jeder Gruppe mit drei Personen vorn und mit zwei mehr zurücktretenden Personen betrifft.

Zeigt auch diese Eigenthümlichkeit eine gewisse Berührung mit dem noch andere gemeinsame Züge ausweisenden Kreuzigungsbilde des Altartisches, so ist es doch kaum möglich, denselben geistigen Urheber für beide Werke anzunehmen,

---

1) Wocel, Tré obrazův Karlšteinských a. a. O. S. 65—66 m. Abb. — Grueber, Kunst des Mittelalters in Böhmen. III. S. 67 u. 127. — Sedláček, Karlštein a. a. O. S. 21. — Crowe und Cavalcaselle, Geschichte d. italienischen Malerei II. S. 383 erwähnt außerdem einen heute nicht mehr in der Katharinenkapelle befindlichen »Christus mit den Passionssymbolen«.

da im Lanzenstoße nicht nur ein neues Motiv hinzutritt, sondern auch die Körperhaltung des Gekreuzigten wie die Faltung des Lendenschurzes eine ganz verschiedene ist. Gerade dieser Unterschied in Spannung und Modellierung der Arme, in dem stärkeren Einziehen des Oberkörpers, in der Haltung der Füße, besonders auch in der Form der Augen lässt es fraglich erscheinen, dass die Bilder der Glasfenster ohne Zweifel gleichfalls nach Entwürfen des Thomas von Modena ausgeführt seien;[1]) die Berührung der Hauptfiguren beider Kreuzigungsbilder müsste in letzterem Falle eine viel innigere sein, obzwar nicht zu bestreiten ist, dass der Entwurf auch vom Glasmaler in gewissen Einzelheiten geändert worden sein könnte, unter welchen allerdings namentlich ein Abgehen von der Hauptfigur des Entwurfes doppelt auffallen müsste. Gerade die Christusfigur vom Altartische der Katharinenkapelle, die man auf Thomas von Modena beziehen darf, ist so eigenartig, dass bei einem denselben Gegenstand behandelnden Entwurfe dieses Meisters hierin mehr Übereinstimmung und nicht eine auf wichtige Einzelheiten sich erstreckende Verschiedenheit zutage treten sollte. Von wessen Hand die Herstellung der Kreuzigung im Fenster der Karlsteiner Katharinenkapelle stammt, lässt sich nicht einmal vermuthungsweise angeben; dass es ein Meister war, dem die Kreuzigung des Altartisches gut bekannt war und Anregung vermitteln konnte, scheint außer Zweifel zu stehen. Als ein noch in die Tage Karls IV. zurückreichender Überrest der ohnehin nicht zahlreichen Glasmalereien Böhmens beansprucht das eben besprochene Denkmal eine hervorragende Stellung in der Kunstgeschichte des Böhmerlandes, ist aber auch, wenn man nur die Hauptfigur und die drei vorderen Gestalten links vom Kreuze betrachtet, für die Geschichte der Glasmalerei überhaupt von mehr als »gewöhnlicher Bedeutung;«[2]) denn hier ist unbestreitbar ein hochschätzbarer Bruchtheil des Besten erhalten, was dieser Kunstzweig in Böhmen während der kunstfrohen Zeit Karls IV. zu leisten imstande war. Er stand hinter den besseren und tüchtigeren Leistungen in anderen Ländern durchaus nicht zurück.

Von den derzeit in der Katharinenkapelle aufbewahrten Gegenständen verdient die kleine Marmorstatue der Madonna mit dem Kinde (Taf. L) Beachtung. In der rechten Hand hält Maria, deren Körper leicht s-förmig ausgebogen ist, eine Rose, auf dem linken Arme das im Oberkörper sehr unbeholfen ergänzte Kind. Die Finger der Rechten sind theilweise abgeschlagen. Feine Rundung des Gesichtes, Grübchen im Kinn, schöner Schwung der Augenbrauen unter der hohen Stirn verleihen der in den Körperformen mehr vollen Figur, deren Faltengebung störende Häufung gebrochener Linien meidet, viel Anmuth. Das Unterkleid umschließt ein verhältnismäßig hoch gerückter Gürtel, den Mantel hält eine mit Vierpassmotiven gezierte Agraffe zusammen. Die Augensterne sind aufgemalt; am Gürtel, an den Gewandsäumen und an der Rose sind Goldspuren bemerkbar. Haltung und Durcharbeitung des zierlichen Werkes klingen am meisten an die Arbeiten Frankreichs an, wo Karl IV. das Bildwerk auf einem seiner Züge erworben haben mochte, um damit einen der gottesdienstlichen Räume Karlsteins — wahrscheinlich die Marienkirche — zu schmücken.

---

[1]) Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei II. S. 383. — [2]) Kugler, Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. II. S. 497 erklärt sie als »gerühmt, aber nur von gewöhnlicher Bedeutung «

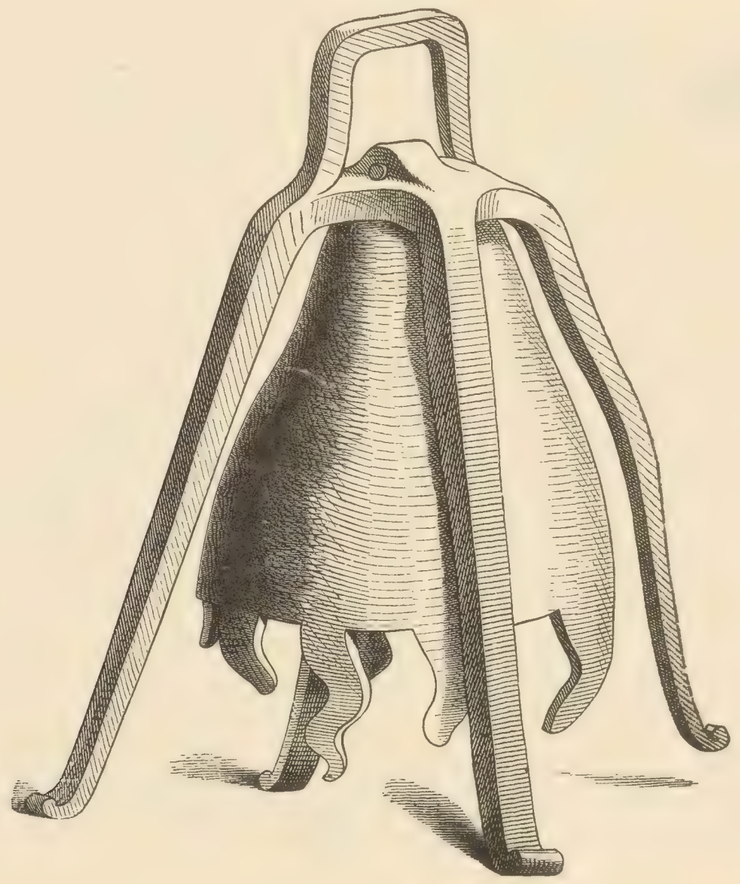


Abb. 7. Altes Glöckchen aus der Karlsteiner Katharinenkapelle.

Abb. 8. Sockelbemalung unter den Bildnissen Karls IV. in der Marienkirche.

IV.

Die Wandgemälde aus der Wenzels- und Ludmilalegende

im Treppenhause des Karlsteiner Hauptthurmes.

Das Treppenhaus, welches an der Südseite des Karlsteiner Hauptthurmes vortritt und den Aufgang zur Kreuzkapelle enthält, besitzt noch beachtenswerte Reste von Wandgemälden der Wenzels- und Ludmilalegende. Obzwar auf dieselben mehrfach hingewiesen wurde, begnügte man sich entweder mit der Wiederholung des von Kugler ihnen zugesprochenen »allgemeinen Charakters des 14. Jahrhundertes«[1]) oder sah in ihnen Schöpfungen mehr germanischen Charakters,[2]) die von einem minder hervorragenden Maler vollendet worden sein sollten als jene in den Karlsteiner Kapellen; man nahm sie auch für Werke »etwas neueren Ursprungs«,[3]) die schon stark verblasst seien und hauptsächlich nach den davon genommenen Copien etwas genauer beurtheilt werden könnten.[4]) Allein was in dem Karlsteiner Treppenhause sich bis auf den heutigen Tag erhielt und meist bei der mangelhaften Beleuchtung des engen Raumes nicht auf den ersten Blick gut erkannt werden kann, verdient vollauf eine größere Aufmerksamkeit und ein auf alle Einzelheiten sich erstreckendes Studium des Kunstforschers.

Die Wände des schmalen Treppenhauses, in welchem kaum zwei Personen nebeneinander bequem emporsteigen können, sind links mit Darstellungen aus der Wenzelslegende, rechts mit Scenen der Ludmilalegende bemalt; erstere laufen von unten nach oben, letztere von oben nach unten. Die untere Abgrenzung bildet über einfachem, lichtgrünem Sockel ein schmaler weißer Streifen, den kräftig gezogene schwarze Linien umsäumen. Inschriften fehlen auf demselben; nur unter der Weinbergscene schlagen Buchstabenreste durch, deren Eigenart aber auf eine spätere Zeit als das 14. Jahrhundert deutet. Scenenanordnung und Streifen passen sich allen Brechungen der Treppenaufgangslinien genau an; über seinem Haupte erblickt der Emporsteigende geflügelte, buntgekleidete Engelsgestalten, welche auf verschiedenen Musik-

---

[1]) Kugler, Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte II. S. 497. — Frantz, Geschichte d. christl. Malerei II. S. 185. — [2]) Burckhardt, Kuglers Handbuch d. Geschichte d. Malerei I. S. 222. — Passavant, Über die mittelalterliche Kunst in Böhmen und Mähren a. a. O. S. 211. — [3]) Grueber, Kunst d. Mittelalters in Böhmen III. S. 71. — [4]) Ambros, Burg Karlstein und ihre Restaurierung a. a. O. S. 50 u. 51.

instrumenten spielen. Die untere Fläche und die beiden Abschrägungen der flachen Bögen über den einzelnen Absätzen zeigen lichtblaue und braunrothe, mit der Patrone aufgemalte Granatäpfelmusterung auf lichtgrünem Grunde (Taf. XX, Abb. 1). Die noch zu Balbins Zeiten erhaltene Inschrift, welche besagte, dass die unter Karl IV. ausgeführten Bilder der Wenzels- und Ludmilalegende auf Veranlassung des Karlsteiner Burggrafen Wilhelm Slawata wieder hergestellt wurden, kann leider nicht mehr controliert, geschweige denn im Wortlaute zu Nachweisen herangezogen werden.

Die Wenzelslegende hebt heute mit der Darstellung des Todes Wratislaws an.[1]) (Taf. XIX, Abb. 1.) In einer gothischen Halle, welche durch eine Thüre mit geradem Sturze zugänglich ist, ruht unter lichtgrüner Decke auf weißem Lager mit braunem Polster der am rothbraunen Herzogshute kenntliche Vater des heil. Wenzel; die Rechte der bis zur Brusthöhe verhüllten nackten Gestalt liegt matt auf der Decke. Hinter dem Lager steht neben der jugendlichen Gestalt des händefaltenden, weißgekleideten Wenzel, der nimbiert ist und auf den Kranken herabblickt, eine Frau in weißgefüttertem, blauem Mantel; der um ihren weißen Matronenschleier gelegte Nimbus kennzeichnet sie als die heil. Ludmila. Die hinter ihr sichtbare zweite Frau mit eng anliegendem Schleier und lichtgrünem Mantel über violettem Unterkleide legt beide Hände auf die Schultern einer vor ihr knieenden, braungekleideten Jungfrau, welche die Hände faltet und sich dem Kranken zuwendet. Man wird diese zweite Frau als Wratislaws Gemahlin Drahomira deuten dürfen. Zwischen ihr und Ludmila ist noch eine Gestalt und hinter ihr eine dritte Frau mit weißem Schleier und violettem Mantel sichtbar, hinter welcher außerdem eine lichtblonde Jungfrau in weißem Kleide und eine andere in violettem auftauchen.

Die nächste Scene, vom Tode Wratislaws durch einen mit scharfer Kante vorspringenden braunrothen Pfeiler getrennt, zeigt Wenzels Krönung zum Herzoge (Taf. XIX, Abb. 2), die sich in einer gewölbten Halle abspielt; die zu letzterer führenden Thüren haben links geraden Sturz, rechts spitzbogigen Portalabschluss. Wenzel sitzt auf lichtgrünem Throne; wie auf den anderen Darstellungen trägt das gelbnimbierte Haupt den einst offenbar purpurnen, jetzt braunrothen Herzogshut mit gelbem Stirnreifen und Bügel, während der weiße Mantel ein blaues Futter hervorkehrt. Die beiden Bischöfe, deren violette und graue Chormäntel fast ganz ausgesprungen sind, drücken den Hut auf das Haupt des jungen Fürsten, neben welchem rechts und links Huldigende erscheinen. Besonders wirkungsvoll tritt der Vordermann der linken Gruppe in violetten, knapp anliegenden Beinkleidern und in weißem, blau schattiertem Lendner, den ein brauner, goldverzierter Gürtel umschließt, hervor. Die lichtgrüne, eng anschließende Kapuze des mit dem Zeigefinger der Rechten nach dem Herzoge Deutenden zeigt ausgezackten Rand in der Art wie beim ersten Kriegsknechte der Kreuzigung im Fenster der Katharinenkapelle. Eben so eng schmiegt sich die weiße gugelartige Kopfbedeckung um das Antlitz des zweiten jungen Mannes in blauer Kleidung mit goldenem Gürtel, an welchem vorn ein langer Dolch hängt; über ihm tauchen ein blonder Jünglingskopf und zwei Frauen mit weißer und gelber Kopfbedeckung auf. Von der rechten Gruppe ist nur der violett gekleidete Vordermann etwas besser erhalten; die Fußbekleidung des zweiten blaubekleideten bietet gleich den spitzen Schuhen des eben gekrönten Herzoges die schwarze Verschnürung, welche sich auf den Bildnissen Karls IV. in der Marienkirche findet. Wenzel stützt die Rechte auf sein Knie und erhebt die Linke belehrend oder belehnend.

Der Herzogskrönung folgt auf dem ersten Treppenabsatze der auszeichnende Empfang des heil. Wenzel durch den deutschen Kaiser an seinem Hofe (Taf. XIX, Abb. 3). Letzterer erhebt sich eben von seinem in gewölbter gothischer Halle stehenden Throne; zu seiner Rechten sitzen drei weltliche, zur Linken drei mitrengeschmückte geistliche Fürsten. In grünem, gelbgefüttertem Mantel, von welchem ein hermelinbesetzter Ärmelstreifen herabfällt, stürzt der Herrscher mit einer auch bei den Bildnissen Karls IV. begegnenden Krone,[2]) die Arme ausbreitend, auf den heil. Wenzel zu, von dessen nimbiertem Kopfe wie von dem ihn begleitenden, nimbierten Engel in weißem Gewande nur geringe Reste erhalten sind. Sie genügen aber vollständig zur Deutung des Vorganges, dass nämlich, wie schon Dalimil erzählt,[3]) der Kaiser durch die Engel, welche mit dem an der Stirn ein goldenes Kreuz tragenden Heiligen giengen und den Kaiser bedrohten, zur Begrüßung bestimmt wurde, welche er selbst seiner Umgebung verboten hatte. Bei den weltlichen Fürsten, von denen jener neben dem Throne blauen, rosagefütterten Mantel, blaue Beinkleider und ebenso gefärbte Kopfbedeckung hat, begegnet die schwarze Verschnürung der Schnabelschuhe wie auf dem vorangehenden Bilde. Von den geistlichen Fürsten sind nur zwei erhalten; den dritten kann man bloß an der noch sichtbaren Cappa nachweisen. Der zur Linken des Kaisers sitzende Bischof mit der gelben, über der Brust gekreuzten Stola stützt sich mit der Rechten auf die Seitenlehne des Thrones und streckt die Linke verwundert gegen den Kaiser aus, während der zweite in blauem, rosafarbenem Kleide die Handfläche der Linken dem Beschauer zukehrt. Die Mitrenform stimmt hier wie bei der Krönung Wenzels und allen Bischofsfiguren der Treppenhausmalereien zu jener der Tafelbilder in der Kreuzkapelle.

An der Wandfläche oberhalb der zweiten Stufenreihe fehlt heute der alte Bewurf mit den Wandmalereien bis auf einen kleinen Überrest in der Ecke des zweiten Treppenabsatzes. Derselbe zeigt den heil. Wenzel, welcher in der herabhängenden Linken ein Zimmermannsbeil hält, vor einem braungedeckten Baue; mehrere gelbbraune, scharf abgekantete

---

[1]) In der Kreuzkapelle ist ein kleiner Überrest einer Darstellung aufbewahrt, welche einen Mönch beim Unterrichte eines Knaben zeigt. Auf die rechte Schulter des letzteren die rechte Hand legend, deutet der über den weißgekleideten Knaben sich herüberbeugende Lehrer mit der Linken auf ein vor beiden liegendes, offenes Buch. Dieser auf die Unterweisung des heil. Wenzel in Budeč deutbare Vorgang müsste im Treppenhause noch vor dem Tode Wratislaws angeordnet gewesen sein. — [2]) Die Form nähert sich am meisten der im Münster zu Aachen aufbewahrten deutschen Königskrone. — [3]) Dalimili Bohemiae chronicon. Fontes rerum Bohemicarum III. S. 58.

Balken mit glatten Hauflächen liegen daneben. Dieselben dienten zur Fesselung von Gefangenen; die Scene ist mithin darauf zu deuten, dass der heil. Wenzel Gefangene eigenhändig befreit, indem er ihre Fesseln löst (Taf. XXIV, Abb. 3).

Von dem alten Bewurfe, der dieser Scene vorangieng, stammt die stark verblasste, heute in der Kreuzkapelle aufgestellte Darstellung, welche den heil. Wenzel bemüht zeigt, den Schieber des Schlosses an der Thüre einer Rundkapelle zurückzuschieben, deren Dach wie jenes bei der Hostienüberbringung behandelt ist. Hier ist offenbar auf das dem Fessellösen vorausgehende Öffnen des Kerkers, das die Copienfolge zur Speisung der Gefangenen macht, Bezug genommen.

An der Südwand des zweiten Treppenabsatzes schwingt der heil. Wenzel mit der erhobenen Rechten eine an gelbbraunem Stiele befestigte Axt, um den Galgen umzuhauen (Taf. XXVI, Abb. 2). Derselbe wird von zwei aufrecht stehenden Stämmen gebildet, in deren gabelförmigem Obertheile der Querbalken liegt. Wie die Bewegung der Rechten natürlich ist und auf guter Beobachtung beruht, welcher auch das Umfassen des einen Galgenstammes von der Linken des Heiligen zuzurechnen ist, so spricht für die gleiche Wiedergabe des thatsächlich Gesehenen nicht minder das Einrammen der Pflöcke um den Fuß der aufrecht stehenden Stämme, die durch eine solche Vorkehrung größere Stabilität gewinnen sollen. Die im Hintergrunde ansteigende Landschaft, welche vorn außer dem braunen Boden grüne Wiesen und Felder bieten will, scheint bei der Restaurierung der Bilder nicht unberührt geblieben zu sein.

Unmittelbar an das Umhauen des Galgens schließt sich an der von einem Fenster durchbrochenen Wand zwischen dem zweiten und dritten Treppenabsatze das Bearbeiten des Feldes durch den heil. Wenzel, der, nach vorn geneigt, mit beiden Händen eine vorn gekrümmte Hacke schwingt (Taf. XX, Abb. 1). Der rechts neben Wenzel sichtbare Baum bewahrt die alte Stilisierung; der graue Boden des Vordergrundes ist durch eine schwarze Trennungslinie abgegrenzt, der blaue Luftton lässt das Streben eines Abtönungsversuches im Hintergrunde und eine Heranziehung des Landschaftlichen erkennen. Letzteres drängt sich auch an die Leibungen des Fensters, deren linke Felsen und Bäume zeigt, während an der zum nächsten Bilde hinüberleitenden rechten ein auf beiden Seiten von braungrauen Felsen umschlossenes Felsenthal erscheint, hinter welchem noch höhere graue Felsen emporragen.

Die Südwand des dritten Treppenabsatzes bietet den heil. Wenzel, das Getreide säend (Taf. XX, Abb. 2). Der in brauner Furche schreitende Herzog, welcher in einem von der rechten Schulter über die Brust gebundenen weißen Tuche den Samen trägt, wirft letzteren mit der nach oben geöffneten Rechten aus. Die Geberde des Auswerfens, die Öffnung der Hand, das Stützen des Samentuches durch die Linke verrathen genaue Beobachtung des Vorganges beim Säen durch den Maler; in den Bergen des Hintergrundes kommt wieder das Landschaftliche zum Worte.

Die Darstellung an der Westwand des dritten Treppenabsatzes führt die Erzählung weiter, welche in den zwei vorangehenden begonnen wurde. Wenzel, das Getreide mähend, bückt sich nach vorn und schwingt in der Rechten die Sichel gegen die von der Linken umfassten gelben Getreidehalme (Taf. XX, Abb. 3); einige schilfartige Getreideschichten, deren Halme ziemlich breit gemalt sind, liegen auf dem Boden. Grüne Feld- und Wiesenflächen dehnen sich zwischen dem abzumähenden Felde vorn und den braungrauen Bergen des Hintergrundes aus, auf welchen ein Baum die alte Stilisierung bewahrt, indes ein anderer seine ursprüngliche Form durch Übermalung verlor.

Von dem nächsten Bilde sind nur geringe Überreste erhalten. Sie zeigen den nach vorn geneigten heil. Wenzel, das Getreide dreschend (Taf. XX, Abb. 3). Der über seinem Haupte nach rückwärts fliegende braungelbe Dreschflegel deutet auf eine lebhafte Bewegung der Gestalt hin, welche mehr Nachdruck hervorbringen soll.

An der Westwand zwischen dem dritten und vierten Treppenabsatze folgen der Getreideernte und dem Ausdreschen das Mahlen des Getreides und das Backen der Hostien durch den heil. Wenzel (Taf. XXI). Derselbe steht unter einer gothischen Architektur bei einer Handmühle,[1]) deren oberen Stein er mit der Rechten dreht; er beugt sich dabei über ein gelbbraunes rundes Fässchen, in welches durch eine von der Mühle ausgehende Röhre das Mehl herabrinnt. Das fast plastische Vortreten der beiden Reifen, welche sowohl oben als auch unten die Dauben dieses Gefäßes zusammenhalten, stellt sich als beachtenswerte Wiedergabe des vom Maler Beobachteten dar; nicht minder liegt ein feiner Zug des bei der Arbeit Abgelauschten in der vornüber geneigten Haltung des Heiligen.

Unmittelbar neben dem Mahlen des Getreides bäckt der heil. Wenzel in einer Halle, welche Ausblicke ins Freie gestattet, Hostien über braungelbem Holze, das auf dem Herde aufgeschichtet ist. Die linke Hand des Sitzenden öffnet die vom linken Knie gestützte Oblatenform, auf welche Wenzel aus dem von der Rechten umfassten gelbbraunen Löffel den Hostienteig schüttet. Letzterer hat schon im Löffel die Hostienform angenommen; vor dem heil. Wenzel liegen bereits mehrere Hostien in einem runden gelben Gefäße, das auf dem Herdvorsprunge steht. Die Bewegungen des Haltens der Oblatenform und des Teigausgießens athmen verständnisvoll beobachtete Natürlichkeit, die auch in dem leicht geöffneten Munde eine gewisse Spannung des Arbeitenden betreffs des Erfolges seiner Bemühungen festhält.

---

[1]) Die Stelle ist sehr beschädigt; das Abfließen aus der Röhre könnte auch auf die Brunnenscene bezogen werden, wie sie z. B. Bl. 184 der Welislawbibel bietet. Doch stellen Pause und Copie die Mühle sicher.

Die in den eben erörterten Scenen dargestellten Begebenheiten schließen an der Westwand des vierten Treppenabsatzes damit ab, dass der heil. Wenzel die von ihm gebackenen Hostien zur Kirche trägt (Taf. XXI). Er schreitet mit einem gelblichweißen Körbchen,[1]) in welchem die Hostien liegen, auf eine Rundkapelle zu, deren braune Thüre mit den lilienverzierten Bandbeschlägen geöffnet ist; die Laterne auf der treppenförmig gedeckten Kuppel, die im Halbkreise schließende Apsis mit der Krypta, auf deren Anlage das untere Fenster hindeutet, und der Rundbogenfries der Apsis entsprechen dem Typus und der Ausstattungsweise der romanischen Rundbauten Böhmens, indes der gerade Thürsturz gothisch profiliert ist und das zweifeldrige obere Apsisfenster mit dem Vierpassmaßwerke gleichfalls einfache gothische Formen verwertet. Griff der Maler mit der Rundkirche auf eine in Böhmen seit Jahrhunderten beliebte Kirchenbauform zurück, welche der heil. Wenzel selbst beim Baue der ersten Prager Veitskirche angewendet und dadurch gleichsam für das ganze Land als mustergiltig hingestellt hatte,[2]) so konnte er sich doch nicht in allen Einzelheiten von den Stilanschauungen seiner Zeit fernhalten, die er unbedenklich den älteren Formen beigesellte.

An der Nordwand des vierten Treppenabsatzes beginnen die Darstellungen der Beziehungen des heil. Wenzel zum Weinbaue. Zunächst behackt der vornüber geneigte heil. Wenzel den Weinberg (Taf. XXII, Abb. 1), in welchem um parallel aufrechtstehende graubraune Stäbe die angebundenen Reben sich emporschlängeln; die einzelnen Beeren der daran hängenden Trauben schwellen in lichtem Grün. Hinter dem Weinberge steigen zwei Berge empor, zwischen welchen sich blauer Himmel spannt. Energisch greifen die beiden den gelbbraunen Stiel der Hacke umfassenden Hände bei der Arbeit zu, welche der Maler in den von Karl IV. bei Karlstein angelegten Weinbergen vortrefflich beobachtet zu haben scheint. Diese Thatsache bestätigen auch die beiden der Bearbeitung des Weinberges folgenden Scenen der vom vierten zum fünften Treppenabsatze ansteigenden Wandfläche.

Der zwischen den Stäben des Weinberges knieende heil. Wenzel schneidet zunächst die grünen Trauben ab und sammelt sie (Taf. XXII, Abb. 1) in einem gelbbraunen Körbchen, das an einer Stange hängt und schon ziemlich gefüllt ist. Die Bewegung der das Messer führenden Rechten ist ebenso ungekünstelt und wohldurchdacht wie das Erfassen der zum Abschneiden bestimmten Traube mit der Linken, die behutsam das Herabfallen auch nur einer Beere vermeiden möchte. Im Anschlusse daran keltert der heil. Wenzel den Wein (Taf. XXII, Abb. 2). Wenzel dreht an einem Querholze, welches in einem aufrechtstehenden, mit einem Schraubengewinde versehenen Balken steckt; dadurch wird mittels eines anderen Balkens, der sich rechts und links zwischen zwei emporstehenden Stämmen auf- und niederbewegen kann, ein Druck auf die grünen Trauben ausgeübt, welche in einem viereckigen, zwischen diesem Keltergestelle angebrachten Bottiche sich befinden. Der aus ihnen gepresste, herzerfreuende Saft fließt durch eine kleine, aus dem Bottiche vortretende Röhre ab; der Vorgang ist in einen grünen Weinberg verlegt. Das Anstemmen des linken Knies an den Balken, durch welches das Drehen des mit beiden Händen die Handhabe Umfassenden erhöhten Nachdruck zu gewinnen vermag, bestätigt die bei den zwei vorangehenden Bildern gemachte Wahrnehmung guter Beobachtung der Vorgänge des Weinbaues.

An der Ostwand des fünften Treppenabsatzes begegnet der nach vorn geneigte heil. Wenzel, abermals eine Hacke schwingend und augenscheinlich auf felsigen Boden losschlagend; hinter ihm werden außer dem nach der Copie gut erweisbaren Diener mit dem Grabscheite Ansätze einer Architektur und rechts oben eine braune Bahre sichtbar, an deren viereckigem Kasten zwei Tragstangen stecken. Da in den Illustrationen der Wenzelslegende in der Wiener Hofbibliothek nach den Scenen des Getreide- und Weinbaues sowie des Hostienbackens und Überbringens das Begraben der Todten durch den heil. Wenzel folgt, so ist die eben beschriebene Scene wohl dahin zu deuten, dass der heil. Wenzel in der Nähe einer Kirche ein Grab gräbt, um den auf der Bahre liegenden Todten zu begraben (Taf. XXII, Abb. 3).

Über der Stufenreihe vom fünften zum sechsten Treppenabsatze erscheint vor dem Altare einer gothischen Kirche, neben deren rundbogig schließendem Portale Strebepfeiler angeordnet sind, der heil. Wenzel mit gefalteten Händen betend; ein Thürmchen ziert das Kirchendach (Taf. XXII, Abb. 3).

Die stark beschädigte Darstellung der Ostwand des sechsten Treppenabsatzes zeigt den heil. Wenzel, auf der rechten Schulter ein Bündel Reisig tragend (Taf. XXIII, Abb. 1). Hinter Wenzel,[3]) der auf eine unter gothischer Halle kaum mehr erkennbare Frauengestalt mit Witwenschleier zuschreitet, sind noch drei Gestalten sichtbar; der ihm folgende Mann trägt unter dem linken Arme ein braungestieltes Beil. Von den beiden anderen Gestalten erweist sich die erste bei dem Vergleiche der Gewandung und Kopfbedeckung gleichfalls als der heil. Wenzel, der, etwas nach vorn geneigt, den Kopf leicht zurückwendet und die Linke wie beschwichtigend erhebt. Schwer lastet auf seiner linken Schulter die linke Hand des in den Winkel gerückten Mannes mit grüner Mütze, dessen stark vorgeschobene Nase und etwas zurücktretendes Kinn dem Gesichte einen gewissen Ausdruck von Roheit verleihen; letztere liegt auch in der drohend erhobenen Faust der Rechten, die eben zum Schlage gegen den heil. Wenzel ausholt. Die Deutung der Scene wird durch die Illustrationen der Wenzelslegende in der Wiener Hofbibliothek vermittelt, in welchen dem Holz-

---

[1]) Abgebildet bei Sedláček, Karlštein a. a. O. S. 28. — [2]) Neuwirth, Geschichte der christlichen Kunst in Böhmen bis zum Aussterben der Přemysliden. S. 16 u. f. — [3]) Sedláček, Karlštein a. a. O. S. 28 bietet nur diese Gestalt in ganz unzureichender Weise.

tragen angereiht ist: »Hic sanctus wenceslaus percutitur a siluanis«; im Karlsteiner Treppenhause reiht sich also gleichfalls an das Holztragen die Misshandlung des heil. Wenzel im Walde (Taf. XXIII, Abb. 1). Trotz der schweren Beschädigung der Scenen verdient die Behandlung des Hintergrundes alle Aufmerksamkeit. Beide Vorgänge spielen sich im Walde ab, dessen dichte Eichenbelaubung in strenger Blattstilisierung nachgebildet wurde. Das Landschaftliche setzt sich auf der anstoßenden Südwand fort und erstreckt sich wieder bis in die Leibungen der Fensternische, an welchen streng stilisierte Felsen und Bäume begegnen; die schwarzcontourierten Blätter derselben sind grau und grün angelegt.

Von der erwähnten Fensternische an erstreckt sich über die ganze Südwandfläche bis zum Winkel des siebenten Treppenabsatzes die Darstellung der wunderbaren Begegnung des heil. Wenzel mit dem Herzoge Radislaw von Kauřim (Taf. XXIII, Abb. 2), welche Dalimil so ausführlich geschildert hat.[1]) Schon die Ausdehnung dieser Scene deutet darauf hin, dass man ihr eine ganz besondere Wichtigkeit beimaß. In einer bergreichen Landschaft, deren Linien theilweise übermalt sind, theilweise die Einfachheit des 14. Jahrhundertes in der Behandlung landschaftlicher Motive bewahrt haben, kommen von links mehrere berittene Bewaffnete, einer in goldschimmernder Rüstung, einer in violettem Lendner, zwei in blauen Lendnern. Ihr Führer kniet neben seinem purpurrothe Decke und blauen Sattel tragenden Rosse und faltet die in Eisenhandschuhen steckenden Hände; ein violetter, goldgesäumter Lendner legt sich knapp um die kräftige Gestalt, deren Gesicht beschädigt ist. Die Form der oben spitz zulaufenden Helme bewahrt den auch in böhmischen Handschriften der zweiten Hälfte des 14. Jahrhundertes begegnenden Typus; nur die beiden knapp an den Rand rückenden Gestalten[2]) tragen eine weiße Kopfbedeckung und einen runden Hut. Der Pferdeleib ist zum Theile durch breite Decken verhüllt. In der Mitte der Scene fehlt vor dem knieenden Herzoge Radislaw die Hauptfigur des heil. Wenzel fast ganz. Ihr ehemaliges Vorhandensein ergibt sich aus den Resten des Nimbus und dem an der linken Seite sichtbaren Schwerte; zugleich deutet die Haltung des noch erkennbaren linken Unterarmes auf ein Falten der Hände. Zur Rechten des heil. Wenzel stehen zwei blaugekleidete Engel, zur Linken ein weißer, alle drei mit gelben Nimben um die schwer beschädigten Köpfe. Sie lassen zweifellos feststellen, dass die zwischen ihnen dargestellte Heiligenfigur nur der heil. Wenzel sein kann, der einen goldenen Ring an der Stirne hatte und von Engeln geführt wurde, worüber Herzog Radislaw so erschrak, dass er vom Rosse stieg und sich, Wenzels Gnade anflehend, letzterem zu Füßen warf. Besser erhalten als die Gruppe der Begleiter Radislaws ist jene der bewaffneten Reiter hinter dem heil. Wenzel, deren Lendner ichtblau, violett, grün und bräunlich sind; die mehr im Hintergrunde bleibenden tragen emporstarrende fahnengeschmückte Speere, alle aber die schon erwähnten Helme. Die Bewegung des Vordersten, der sich vornüber beugt, um dem Vorgange besser folgen zu können, ist recht lebendig und gut. Die Pferdebewegungen dieser Gruppe, z. B. des den Kopf zurückwendenden vorderen Schimmels und des sich letzterem zukehrenden Brauns, sind gleichfalls naturwahr und frei von jeder Steifheit; wie anmuthig erhebt der erwähnte Schimmel den linken Vorderfuß! Unten rechts steht neben dem heil. Wenzel ein kleiner Knappe; der Schild an seiner Seite bot offenbar ursprünglich den einköpfigen schwarzen Adler, welcher regelmäßig als Wappenzeichen des heil. Wenzel begegnet. Diese Gestalt ist wohl auf den treuen Diener Podiwen zu beziehen, der dem heil. Wenzel besonders nahestand.

An der Westwand des siebenten Treppenabsatzes ist das Mahl des heil. Wenzel mit seinem Bruder Boleslaw in Altbunzlau dargestellt (Taf. XXIV, Abb. 1). Bei einem weißgedeckten Tische, dessen gelbbraunes Gestell sichtbar bleibt, sitzt neben dem heil. Wenzel rechts ein geharnischter, mit violettem Lendner bekleideter Fürst, der durch den Herzogshut als Wenzels Bruder Boleslaw gekennzeichnet ist. Zur Linken des Heiligen gewahrt man eine Gestalt in blauem Gewande und mit weißer Kapuze, zur Rechten Boleslaws eine gleichgekleidete andere, deren rechte Hand auf dem Tischtuche ruht. Auf dem Tische, der in eine spitzbogig gewölbte Halle gerückt ist, stehen außer einem runden Glase und einem bauchigen Gefäße eine Schüssel und mehrere Teller mit verschiedenen Speisen, zwischen welchen einige angebrochene Brote herumliegen. Von rechts trägt eben ein zierlich gekleideter Jüngling in grünen enganliegenden Beinkleidern, von welchen die rothen Schuhe sich abheben, und in einem gezattelten, von einem Gürtel zusammengehaltenen Wams eine Schüssel herbei; von den Händen, welche letztere halten, fällt ein weißes Serviertuch herab. Die Gesichter der ziemlich stark beschädigten Scene sind sehr verwischt und zum größten Theile nicht mehr kenntlich. Im anstoßenden Fenster sind die Leibungen wieder mit stilisierten Bergen geschmückt, von deren Grau weiße Lichter sich wirksam abheben.

Die beiden nächsten Scenen der Westwand bis zum Winkel des achten Treppenabsatzes behandeln das Martyrium des heil. Wenzel. Die erste fast ganz zerstörte zeigt den heil. Wenzel, gegen welchen der rechts sich stark ausbeugende Boleslaw das von der hocherhobenen Rechten geschwungene Schwert zum tödtlichen Streiche führt; der knieende Heilige faltet ergebungsvoll oder zum Gebete die Hände. Daneben liegt vor dem rundbogigen Portale, das Einblick in die spitzbogig gewölbte Kirche vermittelt, der heil. Wenzel; die Bewegungen der rechts von ihm sichtbaren Personen, von welchen besonders der Mann in weißem Lendner und in weißen, enganliegenden Beinkleidern vortheilhaft hervortritt, deuten mehr auf theilnahmsvolles Klagen als auf ein Einstürmen der Anhänger Boleslaws gegen den wehrlos Daliegenden.

Der Nordwandschmuck des achten Treppenabsatzes bietet die Bestattung des heil. Wenzel (Taf. XXIV, Abb. 2). In eine viereckige Tumba, die in einer gothischen Halle steht, wird der in weiße Tücher gehüllte Leichnam

---

[1]) Dalimili Bohemiae chronicon a. a. O. S. 55 u. f.; besonders S. 57. — Christani vita s. Ludmilae et s. Wenceslai a. a. O. S. 227. —
[2]) Dieselben fehlen in der Reproduction, da ihre Einbeziehung aus örtlichen Gründen unmöglich war.

gelegt. Während ein blaugekleideter Mann, aus dem Bilde herausblickend, die Füße stützt, beugt sich über die Tumba eine klagende Gestalt in blauem Gewande, neben welcher noch eine andere grüngekleidete ziemlich gut erkennbar ist.

Im Anschlusse an die Bestattung des heil. Wenzel zieren den übrigen Theil der Nordwand bis zum Winkel des neunten Treppenabsatzes das erfolglose Abwaschen des Blutes des heil. Wenzel von den Wänden (Taf. XXIV, Abb. 2) und Reste der Überführung des Leichnames nach Prag. Das erstere ist wieder in eine gothische Halle verlegt, in welcher Herzog Boleslaw mit ausgestreckter Rechten den betreffenden Befehl ertheilt. Er ist kenntlich an dem purpurvioletten Herzogshute, trägt unter gelbgefüttertem, dunkelbraunem Mantel einen weißen, blauschattierten Lendner, der wie die violetten Beinkleider und die Schnabelschuhe eng anliegt, und an rothem Gürtel ein in schwarzer Scheide steckendes Schwert, auf dessen Grift die Linke ruht. Der vor ihm stehende, blondbärtige Mann mit grünen Beinkleidern, mit weißem, rothvorgestoßenem und am Rande gezatteltem Wams, mit gelbbraunen Unterärmeln und grünem Hute sucht mit einem Tuche etwas von der Mauer abzuwischen, worauf die über ihm ausgestreckte Rechte des Herzogs deutet. Über letzterer taucht der kahle Kopf eines bärtigen Mannes mit hochgewölbter Stirne auf, welcher gleichfalls mit weißem Tuche die Mauerfläche abreibt.[1]) Der hier dargestellte Vorgang bezieht sich auf das Abwaschen des Blutes, das bei der Ermordung des heil. Wenzel die Wände der Kirche bespritzt hatte und immer wieder zum Vorscheine kam, obzwar man wiederholt mit Wasser die Spuren desselben zu vertilgen suchte, worauf man die Blutspuren, deren stetes Wiederhervorbrechen als ein Wunder gedeutet wurde, an den Kirchenwänden als Gegenstand frommgläubiger Verehrung stehen ließ.[2])

Von der Überführung des Leichnames des heil. Wenzel nach Prag, die sich in bergiger Landschaft mit stilisierten Bäumen abspielt, steht noch ein Reiter auf einem Schimmel, welcher zwischen die beiden, den Leichnam tragenden Stangen gespannt ist. Das rothe Riemenzeug des kräftig ausschreitenden Pferdes ist mit weißen Punkten besetzt. Vorn knien neben dem Reiter drei Männer in grünem, blauem und violettem Gewande; letzteres ist grün gefüttert. Der eine Mann trägt gleich dem Reiter eine rothe Mütze.

Für die Beurtheilung der Bespannung, welche bei der Überführung des heil. Wenzel gewählt wurde, ist die an der Ostwand des neunten Treppenabsatzes erhaltene Überführungsscene von Bedeutung. Wiederum liegt der abermals in weiße Tücher gehüllte Leichnam auf der Bahre mit den zwei Tragstangen, zwischen welche das von einem Reiter gelenkte Ross eingespannt ist. Der Kopf des Heiligen ruht auf grünem Kissen; das rothe Reitzeug des hinten eingespannten Schimmels zeigt wieder die weißen Punkte. Im Vordergrunde tritt aus dem auf der Copie gut erkennbaren Gebäude rechts ein Mann in gelbem Rocke, grauen Hosen und rother Mütze und erhebt wie flehend seine Hände; der vor ihm knieende Mann, dessen Kopf ganz zerstört ist, trägt grauen Kittel und braunrothe Beinkleider und faltet die Hände. In den Bäumen des Hintergrundes strebt die Blattstilisierung die Wiedergabe des Linden- und augenscheinlich auch des Ahornblattes an. Der hier dargestellte Vorgang muss wohl mit einem Wunder bei der Überführung zusammenhängen, ist aber bei der starken Beschädigung des Bildes kaum mehr mit Sicherheit bestimmbar; da es sich auf eine Begebenheit vor der Einholung und Beisetzung des Leichnames in Prag bezieht, so dürfte es sich wohl um das Wunder bei dem Bächlein Rokitzina[3]) handeln, falls nicht auf eine der wunderbaren Gefangenenbefreiungen angespielt ist.

Die an der Ost- und Südwand des zehnten Treppenabsatzes sich hinziehende Darstellung bringt die feierliche Einholung des Leichnams des heil. Wenzel in Prag. Ein mitrageschmückter Bischof umfasst als Erster die Stange der auf seiner linken Schulter ruhenden Bahre mit dem verdeckten Sarge oder Leichname; mehrere Gestalten folgen, von denen zwei Frauenköpfe noch erkennbar sind. Der einholende Zug setzt sich über den Winkel des zehnten Treppenabsatzes fort, an dessen Ostwand außer einem Knaben und einem prächtigen Greisenkopfe offenbar auch der Herzog in blauem Mantel sich erhalten hat. Die über der Bahre hervorragende, ziegelgedeckte Kirche muss auf die Prager Veitskirche bezogen werden, in welcher nach der Überführung von Altbunzlau der Leichnam des heil. Wenzel beigesetzt wurde.

Damit schließen die auf bestimmte Vorgänge deutbaren Darstellungen aus der Wenzelslegende im Karlsteiner Treppenhause. Nächst der Einholung des Leichnames des heil. Wenzel in Prag begegnet an der Südwand gegen den elften Treppenabsatz zu die Gestalt eines knieenden Mannes, der die Hände faltet, und an der Westwand knapp unter dem zwölften Treppenabsatze eine in gothischer Architektur knieende, die Hände faltende Frau. Da noch Passavant im »oberen Ende des Stiegenhauses Karl IV. mit drei Domherren seine Andacht vor einem Altare« verrichtend kennt und angibt, dass »dabei auch seine zweite Gemahlin Agnes« kniee,[4]) so wird man die obersten erst nach dem Abschlusse der Wenzelslegende angeordneten Wandmalereireste auf diese Darstellungen beziehen dürfen, die freilich nahezu ganz verloren giengen. Durch diesen Verlust, den die Pausen der erhaltenen spärlichen Umrissreste und Copien nicht zu ersetzen vermögen, entsteht in den Karlsteiner Bildnissen Karls IV. und seiner Gemahlinnen eine um so empfindlichere Lücke, da gerade die der Wenzelslegende folgenden Votivbilder von einer anderen Hand herstammten als die Bildnisse in der Marienkirche und Katharinenkapelle und aus diesem Grunde für vergleichende Studien erhöhte Bedeutung hatten.

---

[1]) Die Abbildung bei Sedláček, Podbrdsko, S. 103 bietet diesen Mann gar nicht. — [2]) Gumpoldi vita s. Vencezlavi. Font. rer. Boh. I. S. 161. — Passio s. Uendezlavi ebendas. S. 187. — Christani vita s. Ludmilae et s. Wenceslai ebendas. S. 219. — [3]) Christani vita s. Ludmilae et s. Wenceslai a. a. O. S. 220. — [4]) Passavant, Über die mittelalterliche Kunst in Böhmen und Mähren a. a. O. S. 211.

Minder zahlreich als die Darstellungen aus der Wenzelslegende sind jene aus der Ludmilalegende, die an den Wandflächen des innern Mauerkernes im Karlsteiner Treppenhause oberhalb der einzelnen Stufengruppen angeordnet waren und in ihrer Reihenfolge von oben nach unten liefen; auch ist die Zahl der gut oder wenigstens noch bestimmbar erhaltenen Scenen eine geringere.

Während die Wandfläche unterhalb des zwölften Treppenabsatzes heute fast gar nichts mehr bietet, hat jene unterhalb des elften und zehnten wenigstens spärliche Überreste erhalten. Die erstere zeigt unter einer in drei Bogen sich öffnenden gothischen Architektur drei Gestalten, die Umrisse eines Mannes, eine in rothen Mantel gehüllte Jungfrau mit gefalteten Händen und eine blaugekleidete, schlanke Jungfrau, deren Hände auf einem Buche ruhen; auf der zweiten ist nur eine blaugekleidete Frau mit weißer Kapuze erkennbar, vor welcher ein grünes Buch liegt. Da diese Reste vor dem Mahle Swatopluks stehen, sollten sie auch der Veranschaulichung von Begebenheiten gelten, welche vor die Taufe Bořiwojs fallen. Sie könnten nur mit der Werbung und Hochzeits Bořiwojs oder mit der Verehrung der Götzenbilder durch das herzogliche Paar in Beziehung gesetzt werden, welchen Vorgängen auch die drei ersten Darstellungen der Ludmilalegende in der Wiener Hofbibliothek gelten; doch scheint eine Beziehung der einzelnen Figuren untereinander in geschlossener Composition nicht vorzuwalten, wie auch die nach den Pausen hergestellten Copien erkennen lassen.

An der Wand zwischen dem neunten und achten Treppenabsatze begegnet die Darstellung der Theilnahme des Böhmerherzoges Bořiwoj an dem Mahle Swatopluks (Taf. XXV, Abb. 1). Hinter dem in gothischer Halle aufgestellten, weißgedeckten Tische, auf welchem sich außer zwei Broten und drei Tellern ein lichtgrünes, mit Buckeln besetztes Glas und ein bauchiges Gefäß befinden, sitzt ein jugendlicher, gekrönter König neben einem Bischofe in violetter Cappa und mit weißer Mitra; letzterer beugt sich, die Rechte etwas erhebend, über den Tisch vor, auf welchen er sich mit der Linken stützt. Vor dem Tische, dessen gelbbrauner Untersatz unter dem grünlich schattierten Tuche hervorsieht, sitzt der geharnischte Böhmerherzog Bořiwoj. Er legt die Rechte auf ein weißes Hemd oder Tuch, das über seine Knie gebreitet erscheint. Zu seinem Gefolge gehören der Geharnischte mit den weißen Beinkleidern und der hinter diesem erscheinende blaugekleidete Mann am Eingange der Halle; er trägt in der Linken einen braunen Stock und erhebt die Rechte. Ein etwas vortretender Pfeiler scheidet die Darstellung fast in zwei Scenen, den König und den Bischof einerseits, den Herzog und seine Begleiter andererseits; beide verbindet geschickt die vermittelnde Bewegung des Bischofes. Die Darstellung entspricht der in der Ludmilalegende überlieferten Theilnahme Bořiwojs an dem Mahle Swatopluks, zu welchem der Böhmerherzog mit seinem Gefolge von dem Mährerkönige freundlich zugezogen wurde; doch gestand man ihm keinen Platz unter den Verehrern Christi zu, sondern wies ihm denselben »ante mensam in pavimento ritu paganico«[1] an. Das Vorbeugen des Bischofes Methud zu dem vor dem Tische Sitzenden bezieht sich auf das legendarisch überlieferte Gespräch zwischen dem Bischofe und dem Böhmerherzoge.

Den Erfolg der Auseinandersetzung Methuds mit Bořiwoj führt das Wandbild zwischen dem achten und siebenten Treppenabsatze in der Taufe Bořiwojs vor.[2] Das weitbauchige romanische Taufbecken mit den acht halbkreisförmigen Ausbuchtungen ruht auf einem plumpen Fuße; in demselben steht mit gefalteten Händen eine ganz zerstörte nackte Gestalt, über deren Haupte der links stehende Bischof mit Hilfe eines tonsurierten Geistlichen aus grauem Kruge das Taufwasser ausgießt. Unter dem geraden Thürsturze der gothischen Halle werden noch zwei Köpfe sichtbar. Der zweite mit weißer Mitra geschmückte Bischof, welcher rechts neben dem Taufbecken sitzt, hat eine dunkelrosafarbene Cappa und lichtgrünes Pallium, der ihm assistierende Priester ein graues Superpelliceum und der vorn rechts unten kauernde gelbgekleidete Mann mit grüner Mütze einen braunen, nicht näher bestimmbaren Gegenstand in den Händen.

Die nächste Darstellung,[3] vom siebenten zum sechsten Treppenabsatze hinablaufend, bietet die Taufe der heil. Ludmila (Taf. XXV, Abb. 2). In einer gothischen Halle steigt von sechsblättrigem Fuße der schlanke, nodusartig verzierte Träger des sechseckigen Taufbeckens empor, dessen Rand mit wechselnden Rauten und Kreisen decoriert ist, während das Innere des Beckens als Ziermotiv das dreitheilige Spitzbogenfenster verwendet zeigt. Mitten im Becken steht die nackte Gestalt der heil. Ludmila, die vollen Hände faltend. Blonde Haare, welche strähneartig gelockt über die linke Schulter fallen, umrahmen das Oval des jugendlichen Gesichtes, dessen hohe Stirn mäßig geschwungene Augenbrauen abgrenzen; in der Betonung der Brustwarzen spricht sich ein gewisses Streben nach naturwahrer Behandlung des Körpers aus. Der links stehende graubärtige Bischof in purpurrother Cappa über der Alba, hinter welchem ein lichtblaugekleideter Mann mit lichtgrüner Kapuze und ebensolchem Unterkleid auftaucht, trägt ein Buch in der Rechten. Hinter dem Taufbecken assistiert ein lockig tonsurierter Priester dem Bischofe; ihm zur Seite beugt sich ein junger Mann in goldgelbem, blaugefüttertem Mantel über lichtgrünem Unterkleide vor und erfasst mit der Rechten den großen Wasserkrug, der über dem Haupte der zu Taufenden ausgegossen wird. Die auf der Oberfläche und in der Öffnung des Kruges gut vertriebenen Schatten wie die Hervorhebung des Randes durch passend aufgesetzte Lichter verrathen ebenso gute Beobachtung des Gegenstandes als glückliche Wiedergabe des Gesehenen. Links oben erscheint außerhalb der die eigentliche Scene umschließenden gothischen Architektur ein Rundthurm zwischen zwei Ziegeldächern, womit der Maler wohl einen Hinweis

---

1) Vita s. Ludmilae a. a. O. S. 192; Christani vita s. Ludmilae et s. Wenceslai a. a. O. S. 202. — 2) Sedláček, Podbrdsko. S. 136. — 3) Ebendas. in flüchtigen Umrissen.

auf die nächste Umgebung verbunden wissen wollte. Da die Vornahme des Taufactes im Taufbecken selbst die letzteres umschließende Halle als eine Kirche kennzeichnet, Ludmila aber von dem nach Böhmen gekommenen Methud getauft wurde, so muss dem Maler hier eine Beziehung auf eine bestimmte Kirche Böhmens vorgeschwebt haben, die zugleich mit einer befestigten Anlage in Verbindung stand. Dies war die in der Legende genannte Kirche, welche Bořiwoj nach seiner und vor Ludmilas Taufe in der Burg Lewy Hradek errichten ließ;[1]) bei dieser konnte eine Andeutung auf Befestigungstheile der Umgebung ganz gerechtfertigt erscheinen.

Das Bild der Wandfläche zwischen dem sechsten und fünften Treppenabsatze ist ziemlich stark beschädigt; die Mitte mit der am purpurrothen Hute kenntlichen Herzogsgestalt in dunkelblauem Mantel und hellblauen Schnabelschuhen, die an jene des Mannes neben dem Bischofe auf Ludmilas Taufe erinnern, fehlt fast gänzlich. Links am Rande erhebt sich ein hoher, viereckiger Thurm mit Zinnenkrönung und rothem, spitzem Ziegeldache (Taf. XXV, Abb. 3). Vor demselben bemerkt man über einem rundbogigen Portale ein Baugerüst, dessen aus Gerüstlöchern hervorragende Balken mit braungelben Brettern belegt sind. Auf diesem Gerüste ist eben ein Mann in rothem Kittel, braungelben Hosen und gelblichem Hute beschäftigt, eine von dem erwähnten Thurme gegen den Chorschluss einer Kirche sich hinziehende Mauer aufzuführen. Die Linke erfasst gerade einen aufgesetzten Stein, während die Rechte die Kelle schwingt, um ihn in eine Mauerabstufung einzufügen. An dem gelben Seile eines galgenförmigen Krahnes, der auf der Mauer steht, wird ein braunes, rundes Gefäß emporgezogen, dessen Daubenfugen und Reifen sehr treu ausgeführt sind. Die vor dem Herzoge stehende und seine Hand erfassende Gestalt scheint dem Fürsten einen tonsurierten blaugekleideten Priester zuzuführen oder zu empfehlen. Da der Herzog sich gerade vor dem in geradem Sturze gedeckten gothischen Kirchenportale befindet, handelt es sich hier offenbar um einen von ihm befohlenen und geförderten Kirchenbau, der nach der Taufe der heil. Ludmila begonnen wurde. Das war aber der von Bořiwoj in Angriff genommene Bau der Marienkirche in Prag, welchen der Herzog, von seinen aufständischen Unterthanen vertrieben und zu Swatopluk geflüchtet, nach seiner Rückkehr aus Mähren aufführen ließ.[2])

Besser erhalten, aber recht ungünstig beleuchtet ist die nach der Erzählung der Legende an den Bau der Prager Marienkirche sich anschließende Darstellung des Herzoges Bořiwoj und der heil. Ludmila mit drei Söhnen und drei Töchtern;[3]) sie zieht sich an der Wand vom fünften zum vierten Treppenabsatze hinab. In einer gothischen Halle, welche Ausblick auf eine später augenscheinlich übermalte Landschaft mit blauem Himmel und lebhaftem Grün gestattet, sitzt links der Herzog in violettem Mantel über blauem Unterkleide und reicht die Rechte einem vor ihm knieenden jungen Manne, der vertrauensvoll zu ihm aufblickt und die dargereichte Hand ergreift. Von den zwei rechts neben dem Herzoge erscheinenden Jünglingen trägt der eine sehr lange Schnabelschuhe, enganliegende grüne Beinkleider und grünen, von braunem Gürtel zusammengehaltenen Lendner; lange blonde Locken fallen auf die Schultern herab. Von dem zweiten Jünglinge ist nur der Kopf erhalten geblieben. Rechts sitzt dem Herzoge gegenüber die am Nimbus als Ludmila kenntliche Fürstin mit weißem Schleier in lichtgrünem Gewande. Das von beiden Händen auf dem Schoße gehaltene offene Buch deutet wohl auf eine Unterweisung der drei Jungfrauen durch die Fürstin. Zur Rechten der letzteren kniet die braungelbgekleidete Jungfrau mit gefalteten Händen, während die beiden zur Linken in Violett und lichtem Grün erscheinen. Die Personenzahl und die Vertheilung der Gruppen nöthigen angesichts der Thatsache, dass in der Legende unmittelbar nach dem durch Herzog Bořiwoj veranlassten Baue der Prager Marienkirche auf die drei Söhne und drei Töchter des herzoglichen Paares ausdrücklich Bezug genommen ist, zu der unabweisbaren Annahme, es müsse die eben beschriebene Darstellung den herzoglichen Eltern und ihren Nachkommen gelten.

Die Sterbescene an der vom vierten zum dritten Treppenabsatze hinablaufenden Wand gilt dem Tode des Herzoges Bořiwoj (Taf. XXVI, Abb. 1), welchen die Legende der Mittheilung des Familienstandes folgen lässt.[4]) Die unter purpurvioletter Decke auf weißem Kissen ruhende nackte Gestalt wird durch den Herzogshut als Bořiwoj charakterisiert; die Hände des Kranken oder Todten liegen matt und kraftlos auf der Decke. Klagend erhebt die hinter dem Lager stehende nimbierte und grüngekleidete Ludmila die Hände empor; zwei blonde Jungfrauen in blauem Gewande und drei Männer harren in der schweren Trennungsstunde an ihrer Seite aus. Der Vorgang spielt sich in einem gothisch gewölbten Gemache ab, das eine Art hängenden Schlussstein hat und sich apsisähnlich vertieft. Nach der Art und Weise, in welcher die Wandmalereien der Reihenfolge der von der Legende überlieferten Thatsachen sich anschließen,[5]) ist die Beziehung dieser Sterbescene auf den Tod Bořiwojs ebenso zweifellos, als die nächste Darstellung zwischen dem dritten und zweiten Treppenabsatze der Krönung Spitihniews, des erstgeborenen Sohnes Bořiwojs, zum Böhmerherzoge gilt.

Die Anordnung der Krönung Spitihniews erinnert mehrfach an die des heil. Wenzel. Spitihniew sitzt in blaugefüttertem Purpurmantel über braunem Unterkleide und mit goldgelben Schnabelschuhen, deren Verschnürung an die Bilder der Marienkirche gemahnt, auf dem Throne. Ein hinter ihm herantretender tonsurierter Priester setzt mit einem mitrageschmückten Bischofe dem Fürsten, an dessen Unterarmen purpurrothe Ärmel eng anliegen, den Herzogshut auf. Neben dem Bischofe erscheinen zwei Jünglinge, in Blau und Weiß gekleidet, neben dem Geistlichen außer einem Manne in

---

[1]) Vita s. Ludmilae a. a. O. S. 193 u. 203. — [2]) Ebendas. S. 193 u. 204. — [3]) Ebendas. — [4]) Ebendas. — [5]) Dieselbe bietet auch Život sv. Ludmily a. a. O. S. 123.

grauem Mantel über blauem Unterkleide noch ein Mann in rothem Mantel über lichtgrünem Unterkleide; der Vorderste faltet die Hände. Die gothische Halle, in welcher die Krönung vollzogen wird, zeigt geraden Sturz der Fenster und rundbogiges Portal; auffallend bleibt eine Art Cassettierung der Decke, die fast an die diamantartige Facettierung bei der alten Decoration des Gurtbogens aus dem Nicolausthurme anklingt.

Vom zweiten zum ersten Treppenabsatze bietet die Wandmalerei die Communion der heil. Ludmila und das Herandringen der von Drahomira ausgeschickten beiden Mörder. In einer gothischen Halle, deren Spitzgiebel ein mit Dreipass geschmücktes Rundfenster zeigt, steht ein weißgedeckter Altartisch, welchem ein tonsurierter Priester in lichtgrüner, blaugefütterter Casel über der Alba eben den Rücken kehrt. Von diesem Priester empfängt die vor ihm knieende nimbierte heil. Ludmila, welche violetten Mantel trägt und die Hände faltet, gerade die Hostie; sie wendet den Kopf leicht zu der den heil. Leib darreichenden Rechten empor. Auf dem Altartische befindet sich ein Tafelwerk, dessen Einzelheiten aber nicht mehr bestimmbar sind. Ein dreimal abgetreppter Strebepfeiler scheidet diese Scene von einer anderen, mehr rechts gerückten. Rechts von dem erwähnten Strebepfeiler stürmen zwei Kriegsknechte auf eine Pforte mit geradem Sturze zu; der eine trägt gelbe Beinkleider und blaues Oberkleid, der andere dieselben Kleidungsstücke in lichtem Grün und in Roth sowie eine lichtgrüne Kapuze. Die Bildfläche ist theils ausgesprungen, theils stark abgerieben. Die unmittelbare Nebeneinanderstellung beider Scenen in einem Wandbilde deutet auf die nahe Beziehung derselben zueinander, die der Maler in seiner Anordnung auch äußerlich zum Ausdrucke bringen wollte. Die Ludmilalegende erzählt,[1]) dass die Heilige, gegen welche Drahomira die Mörder Tunna und Gomo ausschickte, in Vorahnung des Kommenden von ihrem Priester Paul ein Messopfer feierlich darbringen und sich den Leib des Herrn reichen ließ, worauf beim Anbruche des Abends die Mörder die Thüre sprengten.

Die sehr beschädigte Darstellung unterhalb des ersten Treppenabsatzes lässt in den geringen, höchst mangelhaft beleuchteten Überresten die in rosafarbenen Mantel gehüllte, nimbierte heil. Ludmila erkennen, um deren Hals das auch als ihr unterscheidendes Attribut beigehaltene weiße Tuch geschlungen scheint. Der von links herbeikommende, rothgekleidete Kriegsknecht streckt, dasselbe offenbar ergreifend, einen Arm gegen die Heilige aus, deren Tod in diesem abschließenden Bilde dargestellt sein muss. Das Martyrium der heil. Ludmila ist mithin das letzte Bild der Wandgemälde, welche im Karlsteiner Treppenhause das Leben und Leiden der heil. Landespatronin veranschaulichen sollten. Außer den Bildern des Treppenhauses kommen für letzteres noch einige in einem Nebenraume der Baukanzlei aufbewahrte Bilderreste in Betracht, die jedoch für die Erklärung der Darstellungen im allgemeinen keine besondere Bedeutung haben.

Der Schmuck des Treppenhauses bei der Karlsteiner Kreuzkapelle ist mit den Darstellungen der Wenzels- und Ludmilalegende an den Wänden nicht erschöpft; die schon erwähnten Engelsfiguren,[2]) die auf den Besucher herabblicken, bieten ab und zu viel Anziehendes, so jene oberhalb des Empfanges des heil. Wenzel beim deutschen Kaiser oder die zwischen dem fünften und sechsten Treppenabsatze. Einige dieser Engelsgestalten befinden sich auf der unteren Seite der ausgewechselten Stufen, welche heute in dem Gemache unter der Kreuzkapelle liegen, andere sind in der Kreuzkapelle selbst aufbewahrt. Zwei der letzteren, in rosafarbenen Gewändern mit grauen, beziehungsweise grünen Flügeln, ergänzen einander durch das Halten der Spruchbänder »regina celi« und »letare alleluia«; die Gestalten heben sich von blauem Grunde, die schwarze Minuskel von Weiß ab. Vortrefflich sind auch die beiden Engel beim Rückblicke vom siebenten Treppenabsatze; der violettgeflügelte, weißgekleidete Engel, dessen blonde gewellte Haare weich auf den Nacken herabfallen, setzt das runde Mundstück der gekrümmten Posaune kräftig an den schon zum Blasen anhebenden Mund,[3]) während der zweite im gelben Gewande mit der Rechten segnet. Zwischen zehntem und elftem Treppenabsatze sind besonders drei Engel gut erhalten, von denen zwei in rosafarbenem und in grünem Gewande offene Bücher tragen. Das von Passavant erwähnte »Antlitz Christi im Gewölbe«,[4]) das sich am oberen Ende des Stiegenhauses befand, ist jetzt in der Nische des hinteren Ostfensters der Kreuzkapelle aufgestellt. Die Thürleibungen des Gemaches unterhalb der letzteren zeigen Wappendarstellungen, nämlich den einköpfigen geschachteten Adler Mährens und Reste des böhmischen Löwens; die Stilisierungsweise erinnert an die Wappenmalereien in Fensternischen des Palas. Man kann demnach ohne Übertreibung sagen, dass im Karlsteiner Treppenhause jede für Malereischmuck verfügbare Stelle zur abwechslungsreichen Ausstattung jenes Raumes herangezogen war, welcher gewissermaßen auf die mit Malereien überreich bedachte Kreuzkapelle vorbereiten sollte.

Ein immerhin zur Ergänzung der Cyklen schätzenswertes Material bieten die Pausen, welche vor der Restaurierung des Karlsteiner Treppenhauses von den Wandgemälden der Wenzels- und Ludmilalegende abgenommen wurden; fast gleiche Bedeutung haben die mit diesen Pausen bei der k. k. Statthalterei in Prag aufbewahrten Copien, welche Sequens in verkleinertem Maßstabe ausführte. Nach letzteren stellt sich die Speisung der Gefangenen durch den heil. Wenzel im Anschlusse an den Empfang beim deutschen Kaiserhofe also dar, dass der Heilige dem Gefangenen durch das Fenster des rundkapellenartigen Gefängnisses ein Brot reicht. Die der Speisung folgende Befreiung der Gefan-

---

[1]) Passio s. Ludmilae a. a. O. S. 140. — Vita s. Ludmilae a. a. O. S. 145 u. 207—208. — [2]) Sedláček, Podbrdsko. S. 59, 102, 107, 209 u. 263; die Feinheit der Darstellung kommt in diesen Abbildungen leider nur wenig zur Geltung. — [3]) Sedláček, Podbrdsko. S. 209. — [4]) Passavant, Über die mittelalterliche Kunst in Böhmen und Mähren a. a. O. S. 211.

genen vollzieht sich in einer Halle, deren Reste mit dem durch das Beil die Blockbalken lösenden heil. Wenzel noch erhalten sind, während der die Hände faltende, rothgekleidete Gefangene, welcher eben den einen Fuß aus dem sich öffnenden Blockverschlusse zu ziehen sich anschickt, und sein betender Nebenmann heute im Treppenhause fehlen, jedoch im Nebenraume der Baukanzlei aufbewahrt werden. Die Copienfolge schaltet zwischen das Weinkeltern und Todtenbegraben noch die Speisung der Armen durch den heil. Wenzel ein; derselbe schreitet in Begleitung eines Dieners, der gelbbraunen Rock über rothem Unterkleide und in beiden Händen eine braungelbe Schüssel trägt, auf eine innerhalb einer Ringmauer stehende Rundkapelle zu. Aus der Pforte der letzteren tritt eine braungekleidete Gestalt mit flehend erhobenen Händen, vor welcher eine zweite grüngekleidete mit brauner Kapuze kauert und eben von dem heil. Herzoge das braungelbe Brot empfängt. Bei der zweiten Scene der Überführung des heil. Wenzel ermöglicht der Kerker der Copie, aus welchem der eine Mann mit gefalteten Händen tritt, eine Deutung auf die wunderbare Befreiung. Die Copien zeigen nach dem Abschlusse der Wenzelslegende im obersten Theile des Treppenhauses nächst dem Kaiser noch vier betende Gestalten, von denen eine durch die Mitra ausgezeichnet ist, und drei die Hände faltende Frauen, zwei mit Kronen geschmückt; um den Nacken der dritten, die vor dem auf einem Pulte aufgeschlagenen Buche kniet, liegt der hermelinbesetzte Purpurmantel. Als letzte Darstellung erscheint der gekrönte Kaiser in vollem Ornate mit einem Buche in den Händen bei einem Altartische, auf welchem das in der dritten Bildnisscene der Marienkirche abgebildete Kreuz mit dem im Strebebogensystem aufgebauten Fuße steht; rechts vom Altare kniet im Purpurmantel mit weißem Hermelinbesatze die Kaiserin, hinter welcher noch eine blaugekleidete Jungfrau angeordnet war, indes links hinter dem Kaiser drei mitrengeschmückte Geistliche dem Herrscher assistierten. Die drei ersten Blätter der Ludmilalegende bieten nur je drei andachtsvoll betende, männliche oder weibliche meist gekrönte Gestalten. In der Bauscene ist dem die Kelle führenden Manne noch ein zweiter bei der Arbeit behilflich, der mehr gegen den Thurm zu in den Hintergrund rückt.

Die Einbeziehung der Darstellungen aus der Wenzels- und Ludmilalegende in die für Karlsteins Ausschmückung angeordneten Malereien kann durchaus nicht befremden, da gerade unter Karl IV. die Verehrung dieser beiden Landesheiligen sich neu belebte.[1]) Sie hieng so eng zusammen, dass wohl nach Berücksichtigung des einen bei Verfügbarkeit des Raumes wie in Bilderhandschriften eine Darstellung der Legende der anderen ganz natürlich erscheinen konnte. Dies traf umso mehr zu bei Karl IV. als einem Fürsten, der die auf seinen Befehl angefertigte böhmische Krone zum Schmucke des Hauptes des heil. Wenzel bestimmte, zu Ehren des letzteren in der Prager Wenzelskapelle ein kostbares Grabdenkmal errichten und den für die Aufstellung desselben bestimmten Raum mit Wandgemälden und Edelsteinverkleidung der Wände zieren ließ. Ja, die Thatsache, dass in den Wandbildern der Prager Wenzelskapelle auch ein Cyklus aus der Wenzelslegende begegnet sowie dass Karl IV. selbst ein in das Werk Pulkawas eingeschaltetes Leben des heil. Wenzel verfasste,[2]) verdient bei der Beurtheilung des Wertes der Karlsteiner Treppenhausbilder eingehendere Beachtung.

Die heute in der Wenzelskapelle des Prager Domes noch erhaltenen Darstellungen aus der Wenzelslegende sind mit den unter Karl IV. ausgeführten nicht identisch; die letzteren hatten bei dem Brande von 1541, welcher auch die Wenzelskapelle schwer schädigte,[3]) offenbar derart gelitten, dass eine Erneuerung des Cyklus nothwendig wurde, welche sich vor allem an die einst angeordnete Eintheilung und Reihenfolge halten mochte. Da man auch im 17. Jahrhunderte an die Wandmalereien der Wenzelslegende nachbessernde Hand[4]) anlegen ließ, so gewinnt angesichts der Thatsache, dass dieselben zum größeren Theile nicht mehr gut erkennbar sind, eine im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien erhaltene Copiensammlung Wert, welche der Maler Matthias Hutsky 1585 für den kunstliebenden Erzherzog Ferdinand von Tirol anlegte. Er bezeichnete seine Arbeit als »Icones historici vitam et martyrium sancti Venceslai, Principis Boemiae designantes. Desumpti ex ea pictura, quae in capella eidem dicata in templo regiae arcis Pragensis metropolitano Boemiae, ubi corpus eius quiescit, in lateribus parietum conspicitur.« Zugleich fügte er die Bemerkung bei: »Quos icones V. I. C. sciat revera ex pictura illa vetusta, quae in capella eidem Martyri dicata in aede sacra S. Viti arcis Pragensis in parietibus conspicitur, me desumpsisse et industria qua potui in eadem specie forma vestitura et incessu simili prout illinc sunt me ad vivum delineasse naturisque (!) coloribus illuminasse.« Nach dieser Versicherung[5]) würde man von den Darstellungen der Handschrift Nr. 26 des Wiener kunsthistorischen Hofmuseums eine getreue Wiedergabe von Typen des 14. Jahrhundertes erwarten; da man aber nicht letztere, sondern eine Auffassung und Ausführung in der Art der zweiten Hälfte des 16. Jahrhundertes findet, wird man für diese Zeit eine Erneuerung der durch den Brand von 1541 beschädigten Wenzelsbilder annehmen müssen, weil sich der Maler Hutsky gewiss nicht erdreistet haben dürfte, seinen Wohlthäter Erzherzog Ferdinand durch falsche Vorspiegelungen zu täuschen. Bieten also auch die Copien Hutskys nicht mehr die Bilder des 14. Jahrhundertes, so spricht doch die Übereinstimmung, welche zwischen dem größeren Theile derselben und den Karlsteiner Wandbildern herrscht, wenigstens für die Festhaltung der alten Anordnung in den Wandgemälden der Wenzelskapelle. Denn die Darstellungen der Wiener Copiensammlung: Wenzel reicht den Gefangenen durch das Gitter eine Gabe (6), trägt das gesammelte Holz auf der Schulter (8), fällt mit der Axt den Stamm

---

[1]) Friedjung, Karl IV. und sein Antheil am geistigen Leben seiner Zeit. S. 153. u. f. — [2]) Ebendas. S. 156 u. f. — Przibiconis dicti Pulkavae chronicon ab initio gentis ad annum 1330 in Dobners Monumenta historica Boemiae nusquam antehac edita, III. (Prag 1774), S. 90 u. f. — [3]) Ambros, Der Dom zu Prag. (Prag 1858.) S. 87, 196 u. 197. — [4]) Ebendas. S. 191, Anm. *). — [5]) Ebendas. S. 194 u. 195.

(9), bearbeitet mit einem Diener die Erde (10), sät Getreide (11), drischt dasselbe (12), bäckt Hostien (13), keltert selbst tretend den Wein (14), trifft mit dem Herzoge Radislaw von Kauřim zusammen (15 und 16), wird vom Kaiser feierlich begrüßt (17), gräbt für die Beisetzung eines neben ihm stehenden Sarges ein Grab (21), wird von seinem Bruder Boleslaw an der Thüre niedergeschlagen (23) und in einem schwarz gedeckten Wagen nach Prag überführt (24), decken sich mit den Wandmalereien des Karlsteiner Treppenhauses. Könnte man nun behaupten wollen, diese Übereinstimmung erscheine in der gemeinsamen Quelle der Legende begründet und habe nichts Auffallendes an sich, so darf dieser Behauptung entgegengehalten werden, dass die Fassung der Legende nicht immer die gleiche blieb, sondern im Laufe der Zeit auch einzelne Zusätze annahm, die gerade im 14. Jahrhunderte mit einer gewissen Vorliebe in den Vordergrund gerückt wurden. In den Wandbildern des Karlsteiner Treppenhauses und der Wenzelskapelle war auffallenderweise dem Zusammentreffen des heil. Wenzel mit dem Herzoge Radislaw von Kauřim und dem Empfange, beziehungsweise dem Verweilen des Heiligen am Hofe des deutschen Kaisers mehr Raum überlassen als anderen Vorgängen. Schon Wocel hebt hervor, es »scheine nicht, dass diese romantischen Sagen in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhundertes allgemein verbreitet gewesen« seien.[1]) Die erste Schilderung, welche der Karlsteiner Darstellung des Empfanges am Kaiserhofe entspricht, bietet Dalimils Reimchronik[2]) in dem Capitel »Wi Sant Wenslab an der romvart von dem keisir inphangen wart« also:

»Der keisir czu vfsten waz bereit
mit snellir wirdikeit . . .
Er sprach: Es mochte andirs nit sin.
Ich sach an siner stern ein cruce guldin,
davon em must gelingen.

Gotis engil mit em gingin,
di mich ser bedrotin.
Ich torst mich nit mit vch beratin,
noch mich lengir suemen,
ich must sin vast gumen«.

Dalimils Schilderung »Wie herczog Wratislab von der gegent Zlicensi sin strit mit Santem Wenczlab ergi« passt auf die Karlsteiner Begegnung des heil. Wenzel mit dem Herzoge Radislaw von Kauřim vortrefflich, da er sagt:[3])

»Du Vratislab nohe was
by Sent Wenczlab, er sach, das
er hatte ein guldin ring an der stirne
vnd in beidir sit czwen engil furne.

Du das Vratislab ersach,
vor dem herczog von Behem er irschrag.
Von dem ros stunt Vratislab
vf gnad czu Sante Wenczeslab.«

Gerade diese Züge, in welchen die Machtstellung und das Ansehen des heil. Landespatrones entschieden betont wurden, traten in der Fassung der Wenzelslegende Karls IV. in den Vordergrund; denn der Fürst wollte offenbar nicht nur auf die Heiligkeit Wenzels, sondern auch auf die politische Bedeutung des Fürsten hinweisen, die er freilich einer gewissen wunderbaren Einwirkung nicht entkleiden mochte. Sein Bericht greift ebenso auf Dalimil zurück, wie er nahezu die Anleitung für den Maler des Karlsteiner Empfanges am Kaiserhofe abgeben könnte. Nach den einleitenden Ausführungen über die Wenzel keineswegs günstige Stimmung des Kaisers vor der Ankunft fährt Karl IV. fort:[4]) »Postquam autem venit beatus Wenceslaus ad Consilium Imperatoris et Principum Imperator vidit Angelos eum ducentes et Crucem auream in fronte ipsius maximo splendore nitentem. Tunc imperator procidens ad pedes eius cum Principibus veniam peciit.« Dasselbe Verhältnis ergibt sich betreffs der Begegnung des heil. Wenzel mit Radislaw von Kauřim; wieder konnte der Maler das Bild nach Karls folgender Angabe ausführen:[5]) »Caucione firmata de predictis ex utraque parte exercituum, cum autem processissent Duces predicti ad duellum stantibus ad spectaculum exercitibus ex utraque parte, Angeli celestes comitabantur Beatum Wenceslaum et Crux fulgurans precedebat faciem eius. Cum autem hoc vidisset Curimensis Dux prostratus coram eo peciit veniam.« Da Karl IV. gerade jenen Begebenheiten der Wenzelslegende, welche seit Dalimils Darstellung beliebter geworden waren, unstreitig besondere Beachtung schenkte und selbst diese Vorgänge in seiner Wenzelslegende ausführlicher behandelte, scheint die Zusammenstellung von Wandbildercyklen des heil. Wenzel, in welchen die eben näher erörterten Vorfälle eigentlich die meiste Berücksichtigung fanden, von Karl IV. unmittelbar beeinflusst zu sein; konnten doch seine eigenen Worte auch für andere Scenen, z. B. das Niederhauen der Galgen, die entsprechende Anleitung geben. Darum darf man die Anordnung der Karlsteiner Wenzelslegende, die zwei von Karl besonders breit erzählte Begebenheiten auch im Bilde mit größerem Nachdrucke zur Geltung brachte, auf die unmittelbare Anweisung des kaiserlichen Bauherrn zurückführen, der nicht minder die Ausführung des die gleichen Vorgänge entschiedener betonenden Wandbildercyklus in der Prager Wenzelskapelle maßgebend bestimmt haben mochte. Steht die Scenenfolge des letzteren offenbar unter dem Einflusse Karls IV., dann darf man die Bilder der Wenzelslegende im Karlsteiner Treppenhause, deren Anordnung sich mit jener so vielfach berührt, auch von diesem Gesichtspunkte aus auf die unmittelbaren Angaben des dem Wenzelscultus so überaus nahestehenden Erbauers der Burg Karlstein beziehen. Beide Cyklen sind überdies fast gleichzeitig ausgeführt, jener der Wenzelskapelle aber etwas später als der im Karlsteiner Treppenhause vollendet. Denn

---

[1]) Wocel, Welislaws Bilderbibel aus dem 13. Jahrhunderte. S. 59, Anm. **. — [2]) Dalimili Bohemiae chronicon a. a. O. S. 58. — [3]) Ebendas. S. 57. — [4]) Pulkavae chronicon a. a. O. S. 92. — [5]) Ebendas. S. 91.

da die Weihe der Kreuzkapelle am 9. Februar 1365 erfolgte, weshalb der Abschluss ihrer Ausschmückung sowie der Ausmalung des zu ihr emporführenden Treppenhauses nicht nach dem Spätherbste 1364 angesetzt werden kann, so sind die Karlsteiner Wenzelsbilder offenbar älter als jene der Wenzelskapelle, welche erst 1366 vollendet wurde.[1]) Freilich muss bei der Wenzelskapelle der Zeitpunkt der Bauvollendung nicht in gleicher Weise für die Bestimmung der Ausführung der Wandbilder maßgebend werden; denn das Einsetzen der Edelsteine an den Wänden der Wenzelskapelle und die Ausführung der Bilder, welche auf den zwischen den Edelsteinen ausgesparten Flächen stehen, fällt erst 1372 und 1373.[2]) Ob dabei gleichzeitig auch die oberen Bilder der Wenzelslegende an den Kapellenwänden ausgeführt wurden oder, was nicht unwahrscheinlich ist, schon zur Zeit der Weihe vollendet waren, ist nicht mehr mit Sicherheit zu entscheiden. Gewiss waren sie jedoch schon bei Lebzeiten Karls IV. fertig, da nicht anzunehmen ist, dass man erst nach Herstellung des Wandschmuckes der unteren Wandpartien, der die Bildnisse Karls und seiner Gemahlinnen zeigt, an die Ausmalung der oberen gieng; denn gerade der umgekehrte Vorgang ist wahrscheinlicher, weil sonst eine Beschädigung oder Verunstaltung der unteren Ausstattung zu befürchten gewesen wäre. Die Bilder der Wenzelslegende in der Wenzelskapelle des Prager Domes waren ein wenig jünger als jene des Karlsteiner Treppenhauses, während deren Ausführung auch an ihnen gearbeitet wurde. Die Auffassung der Wenzelslegende, welche der für beide Cyklen maßgebende hohe Auftraggeber hatte, erklärt die innige Berührung der sich überwiegend deckenden Scenen, die in Karlstein auch bereits auf die ersten Wunder nach Wenzels Tode Bezug nehmen.

Freilich darf man die Einflussnahme Karls IV. auf die Ausführung, beziehungsweise Anordnung der beiden Cyklen der Wenzelslegendedarstellungen nicht überschätzen, geschweige denn als eine in jeder Hinsicht selbständige Leistung betrachten. Wie ihm für die Textbearbeitung die verschiedenen älteren Behandlungen des Legendenstoffes die geeignet erscheinenden Thatsachen übermittelten, so konnte Karl IV. auch aus älteren Vorlagen ausreichende Anhaltspunkte für Angaben gewinnen, wie und welche Momente der Wenzelslegende zur Ausführung von Malereien heranzuziehen wären. Die bescheidene Illustration der Wolfenbütteler Handschrift kommt für die Beantwortung der Frage, inwieweit die Anordnung der Karlsteiner Treppenhausbilder mit den Miniaturen der Wenzelslegende im Zusammenhange steht, nicht in Betracht. Anders verhält es sich mit zwei handschriftlichen Cyklen, in welchen die Wenzelslegende Selbstzweck der Behandlung im Bilde wird; den älteren enthält die kunstgeschichtlich wohlbekannte Bilderbibel Welislaws in der Bibliothek des Fürsten Lobkowitz in Prag, den jüngeren und noch ausführlicheren die zu kunstgeschichtlichen Untersuchungen noch nicht herangezogene Handschrift Nr. 370 der k. u. k. Hofbibliothek in Wien. Vergleicht man den Textumfang der älteren Bearbeitungen der Wenzelslegende mit den später beliebt gewordenen ausführlicheren, so bemerkt man einen gewiss aus dem Wachsen des Stoffes erklärlichen Parallelismus des Strebens nach größerer Ausführlichkeit zugleich bei den Textbearbeitern und bei den Illustratoren der Wenzelslegende.

Die Bilderbibel Welislaws bringt zwar keinen Text der Wenzelslegende, ist aber, wie die anfangs erhaltenen Überschriften erkennen lassen,[3]) in unverkennbarer Abhängigkeit von der schon durch Wocel zum Vergleiche herangezogenen Fassung der Legende[4]) entstanden; wie letztere auf die Stellung der Fürsten Böhmens zum Christenthume schon vor dem heil. Wenzel Bezug nimmt und den Tod der heil. Ludmila kurz berührt, so heben die Bilder auch mit Darstellungen der Vorfahren des heil. Wenzel an und werden durch zwei Scenen der eigentlichen Ludmilalegende, nämlich die Entsendung der beiden Mörder und die Erdrosselung der heil. Ludmila, unterbrochen. Die Bl. 180′ und 181 begegnenden Bildereinschaltungen aus der Clemenslegende, welche sich der Bl. 180 dargestellten Taufe Bořiwojs anschließen, haben mit der Wenzelslegende gar nichts zu thun. Für letztere gewinnen zum Zwecke der Vergleichung mit den Karlsteiner Treppenhausbildern folgende Darstellungen Bedeutung: Bl. 182. Der von Wratislaw nach Budeč entsandte heil. Wenzel wird von einem Priester im Psalterlesen unterrichtet; Bl. 182′ Tod Wratislaws und Wahl Wenzels zum Herzoge; Bl. 183 Wenzel gibt den Armen Speise und Trank und betet, Bl. 183′ Wenzel schneidet mit der Sichel Getreide und trägt in seinem Gewande einen Theil des Abgeschnittenen davon, Wenzel drischt und hebt einen Sack von einer aufrecht stehenden Garbe, um ihn davonzutragen; Bl. 184 Wenzel zieht Wasser aus einem Brunnen empor, siebt Mehl und bäckt Hostien; Bl. 184′ Wenzel legt abgenommene Trauben in ein Körbchen, indes ein Diener einen Korb mit Trauben auf seine Schultern hebt; Bl. 187 Wenzel und Boleslaw beim Mahle; Bl. 187′ Wenzel, vor dem Kirchenthore knieend, hält das Schwert, mit welchem ihn der Bruder verwundet hat, in der Hand und wird von drei Bewaffneten niedergestoßen; Bl. 188 Beweinung des im Sarkophage bestatteten heil. Wenzel.

Der Empfang am Kaiserhofe und die Begegnung mit dem Herzoge Radislaw von Kauřim fehlen noch, was keineswegs besagt, dass zur Zeit der Anfertigung der Illustrationen der Welislawbibel diese Vorgänge der Wenzelslegende noch

---

[1]) Benessii de Weitmil chronicon a. a. O. S. 534. — [2]) Neuwirth, Die Wochenrechnungen und der Betrieb des Prager Dombaues in den Jahren 1372—1378. (Prag 1890.) S. 484 u. f. — [3]) Wocel, Welislaws Bilderbibel. S. 57 bis 59. Die Inschriften zu den Kirchenbauten Spitihniews lauten genau: »Filius quoque ziptigneus condidit ecclesiam sancte dei genitricis marie« und »Et alteram in honore sancti petri apostolorum principi (!), beim Baue der Georgskirche »Iste uero uratizlaus construxit ecclesiam in honore sancti georgij martiris.« Folgende Inschriften theilt Wocel überhaupt gar nicht mit: Bl. 182′. Ibi obiit vir inclitus nomine wratizlaus pater incliti wenceszlai. — Ibi eligunt principem ac ducem sanctum wenceszlaum super cunctum populum. — Bl. 183. Ibi dat sanctus wenceslzaus (!) uictum et potum egenis. — Ibi sanctus Wenceslzaus orat dominum. — Et ibi reuertitur domum. — [4]) Passio s. Uendezlavi martyris. Fontes rerum Bohemicarum I. S. 183 u. f.

vollständig unbekannt waren, sondern nur für die Benützung einer Quelle spricht, welche wie die zugrunde liegende Passio s. Uendezlavi nichts von denselben wusste. Dagegen sind andere Darstellungen, welche von Bl. 185 bis Bl. 187 der Ausweisung des Clerus aus Böhmen, der Weigerung Wenzels hinsichtlich der Theilnahme am Götzendienste, der Wiedereinführung der Geistlichkeit, der Entsendung der Boten nach Regensburg behufs Erlangung der Erlaubnis zur Erbauung der Veitskirche gelten, bei den Karlsteiner Bildern nicht berücksichtigt worden. Dieselben berühren sich also theilweise mit den Illustrationen der Wenzelslegende in der Welislawbibel, erweitern die Darstellungsmotive durch einzelne mehr beliebt gewordene Züge und verzichten zugleich auf einen Theil der Bilderbehandlung der Welislawbibel. Die Bewegung des die Sichel führenden oder den Dreschflegel schwingenden Wenzel, die Oblatenform beim Hostienbacken (Taf. XXVII, Abb. 3), das Abnehmen der Trauben (Taf. XXVII, Abb. 4), die Bestattung in der viereckigen Tumba, hinter welcher die Klagenden erscheinen, stehen in beiden Cyklen einander ungemein nahe. Ein so nebensächliches Object wie die geradezu übereinstimmende Oblatenform fällt für diese Thatsache umso schwerer ins Gewicht, weil es zeigt, dass der Maler solche Dinge einfach herübernahm, wie er auch passende Bewegungsmotive unbedenklich verwertete, ohne dabei etwas von dem Rechte der Bethätigung seiner künstlerischen Freiheit zu vergeben. Dagegen vollzog sich in den Karlsteiner Bildern eine weitere Scheidung des Stoffes, indem die Darstellungen aus der Wenzelslegende nicht mehr mit jenen der Ludmilalegende verquickt wurden, sondern letztere mit den besser zu ihnen passenden Beziehungen der Vorgänger des heil. Wenzel, welche inhaltlich eigentlich dazu gehörten, zu einem Ganzen, zu einem selbständigen Cyklus sich abrundeten; ebenso rückten in den Textbehandlungen die Ludmilamomente einerseits und die Wenzelsmomente andererseits immer mehr voneinander und krystallisierten sich allmählich regelmäßiger und abgeschlossener um ihren natürlichen Mittelpunkt. Was die Karlsteiner Bilder gegen die Welislawbibel als ein Mehr ausweisen, konnte wie der Empfang am Kaiserhofe und die Begegnung mit dem Herzoge Radislaw von Kaurim dem noch Ludmila- und Wenzelslegende ineinander flechtenden Dalimil entlehnt werden, der auch für das Holztragen angab:[1])

»Er trug des nachtis vil balde
den witibin holcz vs dem walde.«

Das Blutabwaschen und die Überführungsscenen deuten auf die Heranziehung anderer Legendenfassungen hin.[2])

Noch innigere Berührungen als zwischen den Karlsteiner Bildern und den Wenzelsdarstellungen der Welislawbibel ergeben sich zwischen ersteren und den Wenzelslegendeillustrationen der Wiener Hs. Nr. 370. Dieselbe stellt sich als eine Sammelhandschrift für die Legendenillustration des späten Mittelalters dar und bietet von Bl. 32 bis Bl. 38′ jene Darstellungen der Wenzelslegende bis zur Beisetzung des heil. Wenzel, welche für den Vergleich mit den Cyklen der Wenzelskapelle und der gleichfalls mit der Bestattung des heil. Wenzel abschließenden Welislawbibel in Betracht kommen. Doch wird der Faden der Erzählung in der Darstellung der Ereignisse festgehalten, welche Boleslaws grausamer That folgten, und reiht von Bl. 44′ bis Bl. 48 die Illustrationen der Ludmilalegende an. Jede Seite ist in drei Abtheilungen gegliedert, deren Scenen durch Überschriften erläutert werden; die Art der Anlage hält also wie die Welislawbibel, in deren Manier auch die allerdings minder bedeutenden Federzeichnungen der Wiener Hs. ausgeführt sind, den Grundsatz der Seitentheilung, die Scenenerklärung durch Beischriften und die Nebeneinanderstellung zweier Scenen in einem Streifen fest, welche in der Welislawbibel nur vereinzelt begegnet; doch verwerten die Beischriften nicht wie in letzterer theilweise den Wortlaut eines Legendentextes, sondern sind ganz selbständig nebeneinander gestellt.

Für die Vergleichung mit den Karlsteiner Wenzelsbildern und der Welislawbibel kommen in Betracht: Bl. 32. I. Hic stat uenceslaus coram patre wratislao petens ut daret eum ad scolas. — Hic portatur ad scolam in civitate budeczt. — II. Hic magistro presentatur. — Hic sedent studentes. — III. Hic wratizlaus pater sancti wenczlai moritur. — Hic principes mittunt nunccios pro sancto wencezlao. — Bl. 32′. II. Hic sanctus wenceslaus electus est in ducem. — III. Hic sanctus wenceslaus iubet frangere vincula. — Hic percipit succidere patibula. — Bl. 33. III. Hic sanctus wenceslaus educit captiuos de carcere. — Hic sanctus wenceslaus mittit pecunias captiuis. — Bl. 34. I. Hic sanctus wenceslaus fodit agrum. — Hic sanctus wenceslaus seminat triticum. — Bl. 33′. II. Hic sanctus wenceslaus metit triticum. — Hic sanctus wenceslaus componit triticum. — Bl. 34. II. Hic sanctus wenceslaus triculat triticum. — Hic sanctus wenceslaus molit triticum. — Bl. 33′. III. Hic sanctus wenceslaus colit vineam. — Hic sanctus wenceslaus deponit vinum in botris. — Bl. 34. III. Hic sanctus wenceslaus premit vinum ad officium. — Hic sanctus wenceslaus pistat oblatas pro sacrificio. — Bl. 34′. I. Hic sanctus wenceslaus dat sacerdotibus vinum et oblatas. — Hic sanctus wenceslaus sepelit mortus (!) — II. Hic sanctus wenceslaus geniculat ante ecclesiam nudis pedibus. — Bl. 35. I. Hic sanctus wenceslaus fert ligna. — Hic sanctus wenceslaus percutitur a siluanis. — Hic sanctus wenceslaus dat ligna viduis. — Bl. 35′. II. Hic angeli ducunt sanctum wenceslaum. — Hic imperator asurgit sancto wenceslao. — Hic sedent duces et principes. — Bl. 37′. II. Hic sanctus wenceslaus et boleszlaus comedunt simul. — Hic ipsis ministratur. — Bl. 38. II. Hic sanctus wenceslaus geniculat in lumine ecclesie. — Bl. 37′. III. Hic boleszlaus percuttit in vertice fratrem suum sanctum wenceslaum. — Hic sanctus wenceslaus expirauit in lumine ecclesie. — Bl. 38′. I. Hic sanctus wenceslaus tumulatur.

---

[1]) Dalimili Bohemiae chronicon a. a. O. S. 55. — [2]) Gumpoldi vita s. Vencezlavi a. a. O. S. 161 u. f. — Passio s. Uendezlavi a. a. O. S. 187 u. f. — Christani vita s. Ludmilae et s. Wenceslai a. a. O. S. 219 u. f.

Vergleicht man die eben mitgetheilten Inschriften, welche den Vorwurf jeder einzelnen Darstellung mit wenigen Worten meist erschöpfend charakterisieren, mit den Karlsteiner Wandbildern, so ergibt sich eine gewiss nicht zu unterschätzende Übereinstimmung. Das Behacken des zur Aussaat bestimmten Bodens, das Auswerfen des Samens, das Schneiden des Getreides mit der Sichel, das Ausdreschen und Mahlen, das Behacken der Reben, das Sammeln der Trauben und das Weinpressen halten die gleiche Reihenfolge ein. Das Hostienbacken und das Überbringen des Weines und der Hostien (Taf. XXVIII, Abb. II u. III) weicht zwar von der Anordnung der Karlsteiner Bilder in der Aufeinanderfolge ab, schließt sich aber wenigstens an die Getreide- und Weinbauscenen unmittelbar an. Auch in Karlstein steht dem Weinpressen und Hostienüberbringen das Todtenbegraben nahe, welchem hier wie in der Wiener Hs. Wenzel in, beziehungsweise vor einer Kirche betend folgt. Wenige Scenen später begegnet das Holztragen und die Misshandlung des Heiligen im Walde. An das gemeinsame Mahl der Brüder, das Herbeitragen der Speisen zu demselben, das Knien des Heiligen vor der Kirche und den Schwerthieb Boleslaws gegen des Bruders Haupt reiht sich das Sterben des heil. Wenzel bei der Kirchenthüre, worauf die Beisetzung des Heiligen den auch in der Welislawbibel festgehaltenen Schluss markiert. Eine so enge Berührung des Karlsteiner und des Wiener Cyklus dürfte kaum zufällig sein. Sie lässt annehmen, dass der für die Wenzelslegende überaus interessierte kaiserliche Bauherr offenbar nicht nur verschiedene Textbearbeitungen, sondern auch verschiedene Illustrationsfolgen dieses Stoffes kannte und bestimmte Darstellungen derselben sowie ihre Reihenfolge dem mit der Ausführung betrauten Maler als orientirende Anhaltspunkte näher bezeichnete. War schon nach den oben erläuterten Annäherungen an die Scenen der Welislawbibel der Schluss vollauf berechtigt, dass der Cyklus der letzteren gewisse Einzelheiten der Karlsteiner Wenzelsbilder beeinflusst haben müsse, so lässt sich noch viel weniger die aus der eben mitgetheilten Übereinstimmung nothwendige Folgerung bestreiten, dass ein Cyklus von Wenzelslegendeillustrationen in der Art der Wiener Hs. Nr. 370 dem Meister der Karlsteiner Treppenhausmalereien bekannt, ja augenscheinlich als Vorbild empfohlen war, welches ihm das Zurechtfinden in den durch den Legendenstoff bedingten Darstellungen erleichtern sollte.

Wie die Ausführung der Karlsteiner Bilder zeigt, wurden durch die Bezugnahme auf eine solche Quelle dem Künstler durchaus nicht die Hände gebunden. Wo es ihm passend erschien, hielt er die Trennung der Momente, z. B. beim Getreide- oder beim Weinbaue fest; wo die Darstellung durch Vereinigung des sonst getrennt Behandelten gewinnen konnte, vereinigte er dasselbe zu einem einzigen Bilde. So fasste er die drei gesonderten Scenen des Empfanges des heil. Wenzel am Kaiserhofe (Taf. XXVIII, Abb. I.) in eine geschlossene Composition zusammen, die nicht minder in der Zuführung des heil. Wenzel durch zwei Engel als in der Dreizahl der auf der Bank sitzenden Fürsten Züge der Vorlage festhält, aber gleichzeitig durch Weglassung des Reichsapfels und des Scepters in den beweglicher gewordenen Händen des Kaisers an Lebendigkeit und Ausdruck gewinnt. Das Herbeibringen der Speisen bezog er zwar gleich in das gemeinsame Tafeln der Brüder ein, blieb jedoch selbst mit der seitlichen Anordnung des Speisenträgers trotz des Ineinanderarbeitens der Motive bei einer gewissen Scheidung der Gestalt von dem Hauptvorgange, welche in der Wiener Hs. Nr. 370 noch vollständig durchgeführt ist. In den Scenen des Holzspendens an Witwen, des Holztragens und der Misshandlung des heil. Wenzel im Walde huldigte der Meister wieder dem Grundsatze einer Vereinigung durch Anordnung eines gemeinsamen Hintergrundes für die nach Art der Wiener Hs. Nr. 370 noch getrennten Scenen. Gegen die Welislawbibel erweitern die Wiener Hs. Nr. 370 und der Karlsteiner Cyklus den Getreide- und Weinbau übereinstimmend durch das Bearbeiten des Ackerlandes und des Weinberges mit der Hacke; mit ihr verlegen beide das Hostienbacken neben einen Ofen und drücken dem Herzoge zu dieser Arbeit die gleiche Oblatenform in die Hand. Der Künstler der Karlsteiner Bilder distinguierte bald die einzelnen Momente der durch die Wenzelslegende überlieferten Begebenheiten nach allen Stadien der Entwicklung, bald sammelte er wieder die zerstreuten Strahlen der Erzählung im Brennpunkte e i n e s Compositionsgedankens. Einmal haftete er an dem Boden einer bestimmten Überlieferung mit einer jeden Schritt abwägenden Ängstlichkeit, das anderemal verwob er die dort gesondert gebliebenen Fäden mit genau und fein berechnendem Griffe zur künstlerisch wirksameren Einheit, welche aber eine Beziehung zur ursprünglichen Getrenntheit der Motive immer wieder durchschimmern ließ.

Es kann nicht Zweck der vorliegenden Untersuchung sein, auch noch den übrigen Theil der zahlreichen Wenzelslegendeillustrationen in der Wiener Hs. Nr. 370 eingehender zu erörtern[1]) und hierorts erschöpfend bezüglich des Verhältnisses zum Cyklus der Prager Wenzelskapelle und der Welislawbibel zu behandeln. Jünger als letztere zeigt die Wiener Hs. Nr. 370 in dem Empfange und Verweilen Wenzels am Kaiserhofe (Bl. 35′ und 36) wie die Sammlung der Wandbildercopien aus der Wenzelskapelle in den Blättern 17 bis 20 eine größere Anzahl selbständiger Scenen, steht gerade damit schon auf dem Standpunkte der Dalimilauffassung, welche der Cyklus der Welislawbibel noch nicht kennt, und behandelt die mit dem letztgenannten noch verbundenen Darstellungen der Ludmilalegende in einem selbständigen Cyklus. Eine Zusammenstellung von Illustrationen zur Wenzelslegende von der Art der genannten Wiener Hs. muss dem Kaiser Karl IV. bekannt und für die Ausführung der Karlsteiner Wandmalereien herangezogen worden sein, welchem Sachverhalte das Alter des dem 14. Jahrhunderte angehörenden Denkmales durchaus nicht entgegensteht. Dass die zahlreichen Darstellungen, welche auf die Berufung Wenzels zur Herrschaft, seine ersten Regierungsmaßnahmen, die Bedrängnis des Christenthums in Böhmen durch Drahomira, die Erwerbung der Reliquien des heil. Veit und den Bau der Veitskirche Bezug nehmen, nicht herangezogen wurden, beruhte wohl auf der Beschränktheit der räumlichen Verhältnisse des Karlsteiner Treppenhauses, in welchem auch noch ein Cyklus der Ludmilalegende untergebracht werden sollte.

---

[1]) Herr k. u. k. Scriptor Menčík der Hofbibliothek in Wien gedenkt dieselben ausführlichst zu bearbeiten.

Für den Karlsteiner Cyklus der Ludmilalegende steht kein so reiches Vergleichsmaterial zur Verfügung wie für die Wenzelslegende. Die Welislawbibel verquickt noch die Darstellungen beider Legenden, kennt den Götzendienst, die Taufe und den Tod Bořiwojs, die Kirchenbauten Spitihniews, die Wahl Wratislaws zum Herzoge, den Bau der Georgskirche, die Entsendung des heil. Wenzel nach Budeč und schaltet die Ausschickung der Mörder und die Erdrosselung Ludmilas nach der Scene des Traubensammelns ganz nach der Behandlung und Reihenfolge der Begebenheiten in der Passio s. Uendezlavi ein. Damit begnügte man sich nicht mehr bei der Ausschmückung des Karlsteiner Treppenhauses, das beiden in so nahen verwandtschaftlichen Beziehungen zueinander stehenden Landesheiligen gewidmet wurde. Hier begegnet ein selbständiger Cyklus der Ludmilalegende neben der Wenzelslegende, wofür nur die Wiener Hs. Nr. 370 ein Gegenstück bietet; die in letzterer erhaltenen Bilder beginnen auf Bl. 44' und schließen auf Bl. 48. Bořiwojs Heirat mit Ludmila (Bl. 44', I.), der Götzendienst und die Taufe beider (Bl. 45, I.), die drei Söhne und die drei Töchter des Ehepaares sowie Bořiwojs Tod (Bl. 44', II.), Spitihniew als Herrscher (Bl. 45, II.), Ludmila befiehlt dem Kaplane Messe zu lesen und empfängt den Leib des Herrn (Bl. 46', II. und III.), Bewaffnete erbrechen die Thore (Bl. 47, III.) und die Erdrosselung der heil. Ludmila mit dem Halstuche (Bl. 47', I. und II.) bieten Berührungspunkte mit der Mehrzahl der Karlsteiner Darstellungen. Durfte man mit gutem Grunde annehmen, dass zwischen den Wenzelsbildern des Karlsteiner Treppenhauses und der Wiener Hs. Nr. 370 Wechselbeziehungen bestanden und die Anordnung der einen mit jener der andern irgendwie innig zusammenhieng, so wird es geradezu selbstverständlich, dass auch die Ludmilacyklen beider Denkmale zueinander in nahem Verhältnisse stehen müssen. Wie aber bei der Wenzelslegende gerade im Karlsteiner Treppenhause vereinzelt die Auffassung Dalimils in den Vordergrund trat und fast die Composition bestimmte, so klingt dieselbe nicht nur in der Reihenfolge der Scenen (Gastmahl Swatopluks, Taufe Bořiwojs und Kirchenbau), sondern auch in der Bildanordnung der Ludmilalegendedarstellungen durch. Das Sitzen Bořiwojs vor dem Tische auf der Erde entspricht Dalimils Angabe:[1])

Der konig tet im ein schentlich dink,
er hies en mit gutin wiszin
hinder den tisch vf dy erdin siczin.

Ähnlich verhält es sich mit den Kirchenbauten, deren Dalimil also gedenkt:[2])

Er bawet ouch gotis huser.
Grecz dy erste kirchin stift er
dy andern kirchin vnsir frawin vil hern
vbir Prage by dem tor
czu hant an dem wege dovor.

Der Ludmilacyklus des Karlsteiner Treppenhauses, der im Vergleiche zur Welislawbibel mit ihren verstreuten, zur Ludmilalegende gehörigen Scenen sich als ein abgeschlossenes, selbständiges Ganzes darstellt, hängt mit jenem der Wiener Hs. Nr. 370 und mit Dalimils Darstellung, beziehungsweise der jüngeren Legendenfassung innig zusammen. In diesem Zusammenhange stimmt er überein mit dem Karlsteiner Wenzelscyklus, der auch so manches von den ausführlichen Darstellungen der Wiener Hs. Nr. 370 beiseite ließ. War eine den letzteren entsprechende Zusammenstellung das vom Kaiser dem Künstler empfohlene Vorbild und Karls Behandlung der Wenzelslegende von Dalimil beeinflusst, dann muss man wohl eine eben solche Grundlage mit ähnlicher Abhängigkeit verschiedener Einzelheiten von Dalimil auf die Einflussnahme Karls IV. selbst zurückführen, welche die Anordnung der Cyklen aus der Wenzels- und der Ludmilalegende im Anschlusse an die litterarischen und künstlerischen Quellen des Zeitalters bestimmte.

Die Wandgemälde der Wenzels- und Ludmilalegende im Karlsteiner Treppenhause nehmen in Böhmens Kunstgeschichte in mehrfacher Hinsicht eine hervorragende Stellung ein. Sie vermehren zunächst die Cyklen der Karlsteiner Wandbilder um zwei theilweise noch ziemlich erhaltene Bilderfolgen, zeigen die monumentale Wandmalerei in inniger Fühlung mit der Buchmalerei, deren Darstellungsformen beim Vergleiche mit älteren oder gleichzeitigen Cyklen erweitert, beziehungsweise auf das für Wandmalereizwecke Verwendbare beschränkt erscheinen, und verknüpfen große Aufgaben der Malerei mit der im Zeitalter Karls IV. neubelebten Verehrung der beiden Landespatrone, welche der Zug des damals überaus gesteigerten Heiligen- und Reliquiencultus strenger zu scheiden und in geschlossenen Cyklen zu behandeln begann. Legendentext und Legendenillustration führten dem Künstler die von Karl IV. selbst hervorgehobenen Anhaltspunkte für die Reihenfolge und Anordnung der Gemälde zu, die in dem Anschauungskreise der karolinischen Zeit wurzeln. Ihr Umfang wird zu einem Maßstabe für die Beurtheilung des Könnens jener Periode, welche, wie die Apokalypsedarstellungen der Marienkirche und das verlorene Doppelwunder mit der Nicolausreliquie bestätigen, der monumentalen Wandmalerei würdige und große Aufträge zuzuwenden verstand und offenbar die Ausführung geschlossener Cyklen förderte. Das persönliche Interesse Karls IV. war bei der Wahl des Stoffes maßgebend. Hatte er dasselbe schon bei der Darstellung des mit seiner Person verknüpften Doppelwunders von 1353, bei den Hinweisen auf seine Reliquienerwerbungen, bei der Anordnung seines Bildnisses und jenes seiner Gemahlin sowie bei dem Cyklus der seiner Vorliebe für theologische Fragen besonders

---

[1]) Dalimili Bohemiae chronicon a. a. O. S. 48. — [2]) Ebendas. S. 49.

zusagenden Apokalypse bethätigt, so gab er ihm mit der durch ihn veranlassten Ausführung des verloren gegangenen Stammbaumes der Luxemburger im Palas und der Cyklen im Treppenhause einen mehr das Familieninteresse hervorkehrenden Anstrich. Denn durch die Mutter mit dem Přemyslidenhause verwandt, musste der so sehr der Heiligenverehrung huldigende Fürst besonders die Legenden jener Landespatrone, die sich auch als seine Verwandten von mütterlicher Seite her darstellten, als würdigen Gegenstand der für ihn auszuführenden Wandmalereien erachten, wie ihn wohl zur Beschäftigung mit dem Texte der Wenzelslegende und zu einer eigenen Fassung derselben die Rücksicht auf den heil. Landespatron, den einstigen Landesfürsten und den mit der Märtyrerkrone geschmückten Verwandten bestimmt haben mochte. Im Luxemburger Stammbaume betonte der Hinweis auf die Familie des Herrschers einen profanen, in den Cyklen der Wenzels- und Ludmilalegende einen entschieden religiösen Zug.

Die angeblich »im allgemeinen Charakter des 14. Jahrhundertes« gehaltenen Karlsteiner Treppenhausbilder verdienen nicht nur für Böhmens Kunstgeschichte, sondern auch für die Geschichte der deutschen Malerei des späten Mittelalters eine größere Beachtung, als ihnen bisher geschenkt wurde. Denn klarer als anderswo sind an ihnen zahlreiche interessante Beziehungen erweisbar, welche vielleicht auch für die Würdigung anderer Denkmale der monumentalen Malerei des 14. Jahrhundertes einen gewissen Wert erlangen können.

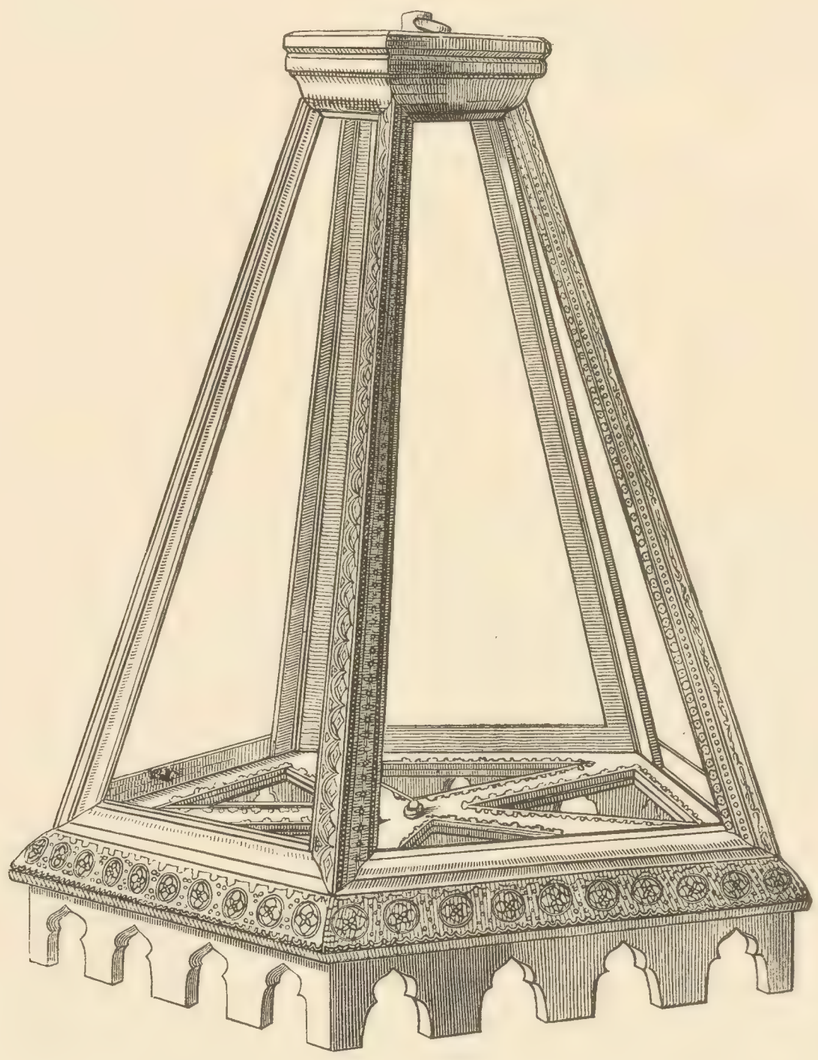


Abb. 9. Laterne in der Karlsteiner Kreuzkapelle.

Abb. 10. Verzierungen der Tragleiste in der Karlsteiner Kreuzkapelle.

V.

Die Tafelbilder und Wandgemälde der Karlsteiner Kreuzkapelle.

Nicht viele Räume hervorragender Bauwerke des Mittelalters dürften sich an Reichthum und Mannigfaltigkeit der Ausschmückung mit der vielbewunderten Karlsteiner Kreuzkapelle (Taf. XXIX) messen können; die buntfarbige Edelsteinverkleidung der mit vergoldeten Gipsornamenten geschmückten Wände, die über derselben angeordneten Tafelbilder, die Wandmalereien in den Wölbungen der Fensternischen, der theilweise noch erhaltene Schmuck des gestirnten Firmamentes in den Gewölbekappen steigern die Wirkung der architektonisch ziemlich einfach gehaltenen Kapelle derart, dass man vollauf der Ansicht Sedláčeks beipflichten muss, der hier empfangene Eindruck lasse sich nicht mit Worten wiedergeben und werde überhaupt nur einmal und nur an dieser Stätte empfunden.

Zwei Kreuzgewölbe überspannen den im dritten Stockwerke des Hauptthurmes liegenden, saalartigen Raum, welchem durch drei hohe Maßwerkfenster ein für die Beleuchtung aller Einzelheiten nicht gleichmäßig ausreichendes Licht zuströmt. Alle Wände, an deren Sockel ein ehemals vergoldetes eisernes Kerzengestell mit 1330 Stacheln hinläuft, sind zwischen Sockel und Wölbungsansatz mit reich ornamentiertem vergoldetem Gipsgrund bekleidet, in welchen 2392 geschliffene Edelsteine — ab und zu unter Beziehung auf die Kreuzkapelle in Kreuzform — eingesetzt waren; von diesen Achaten, Karneolen, Amethysten und Jaspisstücken sind noch 2267 an Ort und Stelle. Die Ornamente des Gipsgrundes zeigen durcheinander geschlungenes Bandwerk, Rosetten, Lilien, Bienen und nehmen mit dem böhmischen Löwen und dem einköpfigen Adler auf den kaiserlichen Bauherrn Bezug, welchem auch das oft wiederholte K und die Krone gelten. Über der Edelsteinverkleidung zieht sich eine lichtblau bemalte Tragleiste ringsherum, deren Auskehlung goldene Rosetten auf rothem Grunde zieren; auf dieser Leiste sind Goldblechverzierungen befestigt, die in einem Rechtecke den einköpfigen Adler mit ausgebreiteten Flügeln und in einem übereck gestellten Quadrate den doppelschwänzigen Löwen Böhmens zeigen (Abb. 10). Die von den Eckconsolen an den Fensternischen herablaufenden Leisten, die das Stützsystem der erwähnten Tragleiste vervollständigen, bieten die eben beschriebene Ausstattung der letzteren. Diese Tragleiste trägt das aus schwachen Balken gebildete Rahmengerüst, in welches die Tafelbilder als Füllung eingesetzt sind; an demselben sind auf vergoldetem Gipsgrunde gleichfalls Rosetten, Bandwerk oder die erwähnten Wappenthiere als Verzierungen angebracht. Die äußere Umrahmung der in zwei bis vier Reihen ansteigenden Tafelbildergruppen bilden zwei längs des Schildbogens emporgeführte Holzleisten, welche auf Goldgrund abwechselnd mit fein ornamentierten Rauten sowie mit größeren und kleineren kreisförmigen Rosetten geschmückt sind. Die vergoldeten Rippen der Wölbung sind mit vergoldeten Gipsrosetten und Sternen besetzt; von dem blauen Grunde der Gewölbekappen hoben sich einst tausende von runden Glas- und Krystallsternen ab, die mit Goldfolie unterlegt waren und mit den heute fehlenden Nachbildungen der Sonne und des Mondes den gestirnten Himmel [1]) in diesen weihevoll geschmückten Raum gleichsam herabrücken sollten. Solche Sterne haben sich auch noch an den mit Malereien gezierten Wölbungen der Fensternischen erhalten; vergoldete Rosetten und Spuren der Goldbemalung zeigen die Reste der alten Maßwerke aus den Kreuzkapellenfenstern, in deren

[1]) Piper, Burgenkunde. Forschungen über gesammtes Bauwesen und Geschichte der Burgen innerhalb des deutschen Sprachgebietes. (München 1895.) S. 557 behauptet, dass Wände, Decke und Fenster mit jetzt nur noch zum Theile vorhandenen Edelsteinen besetzt waren.

vergoldetem Bleinetze einst, wie ein kleines Bruchstück erkennen lässt, kleine Edelsteine kreuzförmig eingesetzt waren. Eine solche Art der Fensterverkleidung erklärt auch vollauf die Bedachtnahme auf die überreiche Kerzenbeleuchtung des Raumes; Krystalllaternen, von welchen wenigstens noch ein zierlich ornamentiertes Holzgestell in Form eines abgestumpften Kegels (Abb. 9) vor dem Hochaltare hängt, waren ehedem besonders für die Erhellung der Kapellenhälfte hinter dem Gitter bestimmt. Den blauen Grund der Hochaltarnische, welche mit einem stark vergoldeten Gitter versperrbar ist und als Aufbewahrungsort der deutschen Reichskleinodien wie der böhmischen Kroninsignien diente, zieren in Gips gepresste und vergoldete sechsblättrige Rosetten. Den Nischenrand umgaben einköpfige, in Quadrate eingestellte Adler, mit dem Löwen Böhmens abwechselnd. Die Kapellenhälften scheidet ein Gitter, dessen vergoldete Eisenstäbe sich kreuzen; auf denselben liegt ein ehemals reich verzierter Balken, mit welchem zwei durch fein gegliederte Bogen und Lilienaufsätze geschmückte Eisenarme parallel laufen. Von letzteren steigt zur kunstvollen Kreuzblume ein eleganter Spitzbogen empor, außen mit krabbenartigen Lilien, innen mit geschmackvollen Bogen besetzt,[1]) von welchen einst geschliffene Edelsteine herabhiengen (Abb. 14). Ein Chrysopras ist noch an seiner alten Stelle geblieben. Die Pflasterung bestand hinter dem Gitter aus roth- und grünglasierten Ziegeln, auf welchen vereinzelt Sterne eingepresst waren, vor dem Gitter aus gelben und grünen Ziegeln. Die Consolen mit ihren kraftvoll geschwellten Formen (Abb. 2) bieten nächst dem Sacramentshäuschen der Marienkirche das Beste, was die Steinmetzarbeit zur Ausschmückung Karlsteins beigestellt hat.

Schon der Zeitgenosse Karls IV., der Geschichtschreiber Benesch von Weitmil, setzte Burg und Kapelle über alle gleichartigen Anlagen des Erdkreises.[2]) Noch nach Jahrhunderten erregte namentlich die eigenartige Ausschmückung besonders der Kreuzkapelle wiederholt laut geäußerte Bewunderung, die Crugerius in erster Linie den Malereien spendete.[3]) Balbin, der sich beim Eintritte in diesen Raum in einen irdischen Himmel versetzt glaubte, zollte ihnen begeistertes Lob, indem er versicherte:[4]) »Tabulae in eodem Passionis Christi sacello visuntur, magna (ut ii, qui viderunt, narrant) arte et commendatione pictorum, Divorum vultus referentes. Et sane seculum illud nescio, quid mirabile in tabulis habet, an colorum, an artis praestantia, quod imitari penicillo hodierni artifices, nisi aegre et pauculi vix possint, nostri colores cum florent maxime, pares non sunt fugiuntque tempore, illorum hominum hodieque vivunt; auro potissimum in tabulis veterum praecipua semper est gratia.« Einer der bedeutendsten Bannerträger der Romantik hielt mit warmer Anerkennung gleichfalls gerade die Tafelbilder der Kreuzkapelle der Zuwendung allgemeiner Aufmerksamkeit wert; sie sind denn auch vor allem Gegenstand kunstgeschichtlicher Betrachtung bis auf den heutigen Tag geblieben.

Die Ansicht, dass den überaus fesselnden Bildern kein fortlaufender, kein leitender Gedanke zugrunde liege,[5]) erweist sich als unhaltbar, da einige Anhaltspunkte auf Maßnahmen hindeuten, welche eine nach bestimmten Grundsätzen geregelte Einreihung außer jeden Zweifel stellen. Denn dass die Anordnung der Tafelbilder in den heute noch erhaltenen Reihen auf einem wohlberechneten Plane beruht, und dass man sich bereits vor ihrer Anbringung an Ort und Stelle wenigstens von der Wirkung eines Theiles eine bestimmte Vorstellung verschaffen wollte, erhellt aus einer von Ehemant gemachten Entdeckung, betreffs welcher er dem Fürsten Kaunitz Folgendes zu berichten weiß:[6])

»Als die meisten Gemälde der Kreuzkapelle in der Absicht aus der Boisserie herausgehoben wurden, um den Namen des Künstlers oder das Jahr ihrer Anfertigung irgendwo zu finden, bemerkte ich auf der Altarwand gewisse Linien, die mit Kohle auf der bloßen Mauer gezogen waren und womit man nicht allein anfänglich, bevor die Bilder gemalt worden, den ganzen Raum einzutheilen und die verhältnismäßige Größe jedes darzustellenden Gegenstandes zu bestimmen suchte, sondern nach welchen später wirklich auch die Bilder ausgeführt wurden.

Dann fand ich hinter einigen Gemälden vier Handzeichnungen auf die bloße Wand mit Kohle und Kreide entworfen; nämlich ich entdeckte unter dem h. Matthias die Zeichnung des h. Andreas, unter dem h. Paulus den h. Johannes den Täufer — unter dem heil. Andreas den heil. Petrus und unter dem heil. Jakob dem Kleinern den hl. Paulus. — Dass diese Zeichnungen von Dietrich herrühren, schließe ich aus ihrer Ähnlichkeit mit den Gemälden; doch ziehe ich sie diesen noch vor, weil ich in ihnen mehr eigentlichen Geist und geläuterten Geschmack finde und nichts von jenem Gothischen, was oft als überflüssiger Zusatz erscheint. — Es ist zu vermuthen, der Künstler habe diese Heiligen bloß deshalb auf die Wand gezeichnet, um seinem Monarchen einen vorläufigen Begriff von dem Ganzen und von der verhältnismäßigen Größe der Figuren zur Höhe ihres Standortes beizubringen.«

Der Maler Horčička pflichtete den Anschauungen Ehemants betreffs der eben erwähnten Umrisszeichnungen gleichfalls bei, indem er 1832 bemerkte:[7]) »Wohl beweisen die Umrisse auf der Wand hinter diesen Gemälden seine Kunstfertigkeit in der geistigen Darstellung des Frommen.« Die Bestätigung dieses Fachmannes muss vorläufig darüber hinweghelfen, dass es bei der gegenwärtigen Einfügung der betreffenden Bilder in das Rahmenwerk weder möglich noch räthlich erschien, die einzelnen herauszuheben und sich von dem Vorhandensein dieser Handzeichnungen des 14. Jahrhundertes und ihrem Verhältnisse zu den wirklich ausgeführten Bildern zu überzeugen.

---

[1]) Sedláček, Podbrdsko. S. 122. — [2]) Benessii de Weitmil chronicon a. a. O. S. 533. In diffuso orbe terrarum non est castrum neque capella de tam precioso opere. — [3]) Crugerius, Martialia catholicae Romanae fortitudinis trophaea. (Leitomischl 1669) S. 555. Adeo peregrina pictura, auro argentoque illitis coloribus et pretiosis immixtis lapidibus cetera omnia longe maxime antestat. — [4]) Balbin, Historiae beat. virg. in sancto monte auctuarium. S. 46—47. — [5]) Grueber, Kunst des Mittelalters in Böhmen III. S. 70. — [6]) Die Schildereien der böhmischen Königsburg Karlstein a. a. O. S. 79—80. — [7]) Ebendas. S. 83—84.

Die Unterscheidung der Bilder in einzelne Gruppen und die Bestimmung der dargestellten Persönlichkeiten ist bei der Gleichartigkeit der Auffassung und Darstellung sowie bei dem oftmaligen Fehlen charakteristischer Attribute wiederholt erschwert und unsicher, theilweise sogar unmöglich. Einst war auch diesem Übelstande zweckentsprechend vorgebeugt und die gleichmäßige Sicherstellung aller Bilder gewährleistet; in die Tafelbilder selbst oder ihre Rahmen waren nämlich Reliquien der dargestellten Heiligen eingelassen, deren Namen außerdem die Scheidung der einzelnen ermöglichten. Schon Balbin verzeichnet diese Thatsache theils auf Grund der noch bemerkbaren Behältnisse, theils nach der beim Bilde der heil. Ursula selbst gesehenen Reliquie; für andere Fälle verweist er auf das Zeugnis eines glaubwürdigen Gewährsmannes.[1]) Auch Ehemant berichtet über den gleichen Thatbestand an den Fürsten Kaunitz Folgendes:[2])

»Bei der öfteren Besteigung der Leitern entdeckte ich noch sieben Reliquien, die theils in die Rahmen, theils in die Malerei selbst eingelassen waren und welche im Jahre 1645 bei Übertragung der Karlsteiner Reliquien in die Prager Domkirche aus Versehen der Commissarien zurückgelassen wurden und von denen seit jener Zeit kein Mensch in dem Schlosse etwas wusste. Für ihre Echtheit sind theils Aufschriften, die bei einer in Goldblech gegraben, bei den übrigen auf Pergament geschrieben sind, theils der Krystall, womit sie statt Glas bedeckt worden, Bürge.«

Die Reliquienbehältnisse sind auch heute noch größtentheils erkennbar; Reliquien und Inschriften fehlen, sodass eine Bestimmung der dargestellten Heiligen sich nur auf die verhältnismäßig nicht zahlreichen Attribute stützen kann und, vielfach dieses Anhaltes entbehrend, lückenhaft bleiben muss, da auch aus anderen Quellen[3]) keineswegs die erwünschte Sicherheit zuströmt. Die Tafelbilder der Karlsteiner Kreuzkapelle vertheilen sich mit Hinzurechnung der in Wien aufbewahrten Stücke in folgender Weise auf die einzelnen Kapellenwände.

An der Hauptwand, nämlich der Hochaltarwand (Taf. XXX), fehlen in der Mitte zwei der wichtigsten Stücke. Die heute im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien aufgestellte Kreuzigung (Taf. XXXI), die daselbst noch dem Hofmaler Karls IV. Nicolaus Wurmser von Straßburg zugeschrieben wird, zierte einst die Mitte der Altarwand über der oben erwähnten Nische. An braunem Kreuze, dessen Holzgeäder schwach angedeutet wird, hängt Christus mit nicht stark herabgezogenen Armen; sein Haupt sinkt nach vorn und Blut strömt aus der Brustwunde auf den durchsichtigen Lendenschurz. Die übereinander gelegten Füße, deren Wundränder stark aufgetrieben sind, durchbohrt ein Nagel. Maria in blauem grüngefüttertem Mantel, der über den weißen Kopfschleier emporgezogen ist, drückt durch Herabziehen der Mundwinkel und die gegen das kummervoll blasse Gesicht erhobenen Hände ihren Schmerz ergreifend aus. Letzterer liegt auch in der Bewegung der gegen die Wange erhobenen Rechten bei Johannes, der in grünen Mantel mit rothem Futter gekleidet ist und ein rothes, fast herabfallendes Buch mit der Linken erfasst; die Haltung der Gestalt, besonders der Hände ist hölzern. Unter der Kreuzigung wurde eine stofflich damit zusammenhängende Darstellung angeordnet, die bei der Übertragung der Kreuzigungstafel in Karlstein blieb. Sie zeigt den Schmerzensmann in einer Tumba, die Arme über der Brust kreuzend. Links von ihm erscheinen zwei weißgekleidete Engel mit blauen und rosafarbenen Flügeln und goldgestickten, über der Brust gekreuzten Stolen; der erste deutet mit dem Zeigefinger der Rechten nach dem Dornengekrönten. Rechts nahen der Tumba die drei heil. Frauen, von denen die zwei vorderen die traditionellen büchsenartigen Salbgefäße halten und das enganliegende, das Kinn umschließende weiße Schleiertuch tragen; die Mäntel sind lichtblau mit grünem Futter und rosafarben. An Stelle der unter diesen drei Tafeln sichtbaren Inschrift: FERDINANDUS I. IMPERATOR ‖ AUSTRIÆ REX BOHEMIÆ. war das derzeit gleichfalls im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien befindliche Tafelwerk des Thomas von Modena (Taf. I) angebracht. Die in dunkelblauen, goldverzierten Mantel gekleidete Madonna, welche das mit einem Hündchen spielende Kind auf dem linken Arme hält, zeigt die rechte Seite des in Dreiviertelprofil genommenen Kopfes.[4]) Links und rechts von ihr sind Heilige in ritterlicher Tracht, Fahnen in den Händen haltend, angeordnet; der heil. Wenzel links trägt einen rothen, goldgesäumten Herzogshut in Form der Dogenmütze, hält in der Rechten den braunen Schaft eines roth-weiß-rothen, feingemusterten Fähnleins und legt die Linke auf den Goldrand eines Silberschildes, dessen schwarzer, einköpfiger Adler plastisch hervortritt, während die Rechte des rechts angeordneten heil. Palmatius[5]) den Schaft eines weißen Fähnleins mit rothem Kreuze umfasst. Das Kreuzigungsbild und der Schmerzensmann zwischen den Engeln und den heil. Frauen erklärt sich an hervorragendster Stelle als der natürliche Schmuck einer Karlsteiner Kapelle, die Karl IV. selbst als »in honore et uocabulo gloriosissime passionis et Insigniorum ipsorum« bezeichnete; da die andere Kapelle »in honore gloriose semperque virginis genitricis dei Marie« geweiht war, konnte der kaiserliche Bauherr wohl wünschen, dass auch gleichzeitig auf

---

[1]) Balbin, Miscellanea historica regn. Boh. dec. I. lib. III. cap. VIII. §. 3, S. 104—105: »Et quod maxime est notandum, pleraeque habebant sui quaevis Sancti reliquias, ut loculamenta relicta testantur. Nihilominus tamen ad dexteram ultra crates fenestram in imagine cuiusdam S. Virginis sagittam in manu tenentis, bona pars sacri ossis crystallo clausa manet, prout eam, dum haec lustraremus, deprehendimus (apponi voluit hoc loco vir fide dignus et amicus, plures in crystallis quinque aut sex superesse Divorum Reliquias ac nominatim S. Laurentii martyris dentem hodieque in effigie SS. illius Martyris haerere). — [2]) Die Schildereien der böhmischen Königsburg Karlstein a. a. O. S. 79. — [3]) Da den Bildern Reliquien beigegeben waren, können als solche Quellen höchstens betrachtet werden die beiden Verzeichnisse der Karlsteiner Reliquien aus dem 16. und 17. Jahrhunderte, welche Pessina, Phosphorus septicornis, S. 411—415 und 424—428 mittheilt. Doch sind bestimmte Deutungen wegen der Kürze der Fassung sehr erschwert. — [4]) Engerth, Kunsthist. Sammlungen d. Ah. Kaiserhauses. Gemälde, I. S. 314. — Woltmann, Buch der Malerzeche in Prag, S. 37 nennt den heil. Palmatius einen Bischof, worauf die Tracht gar nicht passt, während Engerth die dem heil. Wenzel zukommende Dogenmütze und den rothen Mantel gleichfalls unrichtig auf Palmatius bezieht. — Waagen, Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien. 1. Band. (Wien 1866.) S. 156. — [5]) Crowe u. Cavalcaselle Geschichte d. italienischen Malerei II. S. 382 geben an »Dalmasius.«

sie, den von ihm besonders verehrten heil. Wenzel und den heil. Palmatius hingewiesen werde, dessen Reliquien er in Trier erworben und dem zu Ehren dieses Heiligen am Fuße Karlsteins erbauten Kirchlein geschenkt hatte.

Rechts von diesen die Breite der Nische einhaltenden Stücken sind drei Bilderreihen angeordnet, über deren oberster mit der heil. Anna selbdritt und einem Engel als Füllstück auf rothem, mit einer Krone überdecktem Schilde der böhmische Löwe begegnet; als Schildhalter figuriert ein kleiner rother Engel mit braunen Flügeln. Darunter erscheint in rosafarbenem Mantel über grünem Unterkleide und mit weißem Kopfputze die heil. Anna selbdritt, in der Rechten ein rothes Buch, auf dem linken Arme die blaugekleidete Maria tragend, auf deren Schoße das zur Mutter emporblickende und die Linke nach ihr ausstreckende Kind mit einem rothen Apfel in der Rechten sitzt. Im Eckstücke rechts davon erhebt der als Füllfigur eingestellte Erzengel Gabriel in rothem Gewande segnend die Rechte; der von der Linken umfasste palmartige Zweig bezieht sich auf die Lilie, die er bei Überbringung der Botschaft an Maria trug. In der mittleren Reihe hält rechts neben den erwähnten heil. Frauen und unter der heil. Anna selbdritt ein braunbärtiger Apostel in grüngefüttertem, rothem Mantel mit der Rechten ein geöffnetes Buch, in der Linken den gelbbraunen Lanzenschaft mit der schimmernden Silberspitze, womit der Dargestellte als der heil. Thomas bezeichnet erscheint. Das folgende, stark abgeriebene Bild bietet den ein rothes Buch etwas öffnenden heil. Matthäus, welchen der über die linke Schulter hereinsehende weißgekleidete Engel mit rothen Flügeln charakterisiert. Auf dem daran anschließenden Eckstücke beschirmt der rosafarben gekleidete Erzengel Raphael, dessen blaue Flügel Kreise mit schwarzen Punkten zieren, eine Kindesfigur in grünem Gewande, die auf den einst von ihm beschützten jungen Tobias zu beziehen ist. Die unterste Reihe eröffnet die graubärtige Gestalt des heil. Andreas, dessen blauen Mantel ein runder Goldknopf auf der linken Schulter zusammenhält; die Rechte liegt an dem schräggestellten, ziemlich gute Holzstructur zeigenden Kreuze, während in der Linken ein rothes Buch ruht. Neben ihm wird der kahlköpfige Apostel in rothem, grüngefüttertem Mantel durch das im rechten Arme ruhende Schwert in der grünlich schwarzen, weißverzierten Scheide als der heil. Paulus bezeichnet, dessen Linke auf das von der Rechten gehaltene offene Buch deutet. Der kreuzförmige Schwertgriff ist oben mit einem Goldknaufe besetzt. Die unterste Reihe schließt das stark ausgesprungene Tafelbild des heil. Jacobus d. Ä., der ein aufrecht stehendes Schwert in der Rechten, ein geschlossenes rothes Buch in der Linken hält.

Die Anordnung links von den Hauptbildern der Altarwand bietet zunächst als Gegenstück zu dem Wappen Böhmens auf goldenem Schilde, über welchem die Kaiserkrone prangt, den schwarzen Adler des deutschen Reiches; eine rothgekleidete Engelsfigur, deren Flügel außen braun und innen grün sind, dient als Schildhalter. Unter demselben erscheint in der obersten Reihe nächst dem heute fehlenden Kreuzigungsbilde der jugendliche heil. Johannes d. Evang.; die Rechte umfasst den Kelch, die Linke ruht auf einem rothen, mit dem grünen Mantel wirksam contrastierenden Buche. Links daneben stößt im Eckstücke der Erzengel Michael die von beiden Händen kräftig umfasste Lanze in den zurückgewandten Rachen des grünen Drachen; blaue, auf den Rahmen hinausragende Flügel heben sich wie die dunklen Ärmel des Unterkleides von dem rosafarbenen Mantel ab. Die mittlere Reihe beginnt links neben den Engeln beim Schmerzensmanne mit dem blaugelbgekleideten heil. Marcus, neben dessen linkem Ohre aus blauweiß stilisierter Wolke der braungelbe Löwe hervorschaut und zutraulich die Vordertatze auf die linke Schulter des Evangelisten legt; das von der Linken umfasste blaue Buch zeigt gelben Schnitt und schwarze Schließen. Dem heil. Marcus gesellt sich in weiß gehöhtem, blauem Mantel der heil. Lukas bei, dem Beschauer das in der Linken sichtbare, offene Evangelienbuch entgegenhaltend; aus blau stilisierter, roth gesäumter Wolke neigt sich zum rechten Ohre und über die rechte Schulter des Evangelisten der schwarzgehörnte braune Ochs. Als Füllfigur des Eckstückes erscheint in hellrothem Mantel über der Alba und mit rosafarbenen Flügeln der Erzengel Uriel mit einer gelblichweißen Rolle der Verheißungen des alten und des neuen Testamentes. Die unterste Reihe eröffnet neben der Nische über dem Hochaltare Johannes d. Täufer in zottigem, braungelbem Unterkleide, das ein lichtvioletter Mantel deckt. Der Zeigefinger der erhobenen Rechten deutet auf das von der verhüllten Linken getragene weiße Lamm, in dessen Goldnimbus ein blaues Kreuz aufgelegt ist; das braune, auf die Schultern fallende Haar entspricht wie der Bart einer ernsten Auffassung dieser Gestalt. Ihr reiht sich der tonsurierte heil. Petrus in blauem, rosagefüttertem Gewande an; die Rechte trägt ein rothes Buch, die Linke den aufrecht stehenden, mächtigen Goldschlüssel mit breitem Barte. Den Schluss bildet der blaugekleidete heil. Philippus mit dem rothen Buche in der Rechten und mit dem einfachen Kreuze in der Linken.

Die Wandflächen auf der Epistel- und Evangelienseite zwischen den Fensternischen und der Hochaltarwand setzen die auf letzterer begonnenen Aposteldarstellungen fort und bieten als oberste Füllfigur und auf den Eckstücken der ersten Reihe höchst charakteristisch aufgefasste und durchgeführte Prophetenfiguren. An der Wand der Epistelseite (Taf. XXXII) erscheint zuoberst ein grauhaariger Prophet in grünem Mantel über blauem Unterkleide und mit rothem Judenhute; er deutet mit dem Zeigefinger der Rechten auf das leere, über den Rahmen gemalte Spruchband, auf welchem die Linke ruht. Der neben der Fensternische die erste Reihe beginnende Heilige in rothem grüngefüttertem Mantel wird durch die Hellebarde im rechten Arme als der heil. Matthias gekennzeichnet, dessen Linke leicht auf dem geöffneten Buche liegt; dies Tafelbild gehört zu den schönsten Stücken der Kreuzkapelle. Der grüngekleidete Prophet des anstoßenden Eckstückes trägt rosafarbenen Judenhut mit weißaufgeschlagener Krempe und deutet mit der erhobenen Rechten auf das von seiner Linken aufsteigende Spruchband. Unter dem heil. Matthias begegnet als Erster der unteren Reihe ein

blaugekleideter Heiliger mit aufwärts stehendem Schwerte in der Rechten und mit rothem Buche in der Linken; da der heil. Jacobus d. Ä. bereits an der Altarwand dargestellt ist, muss hier ein anderer mit dem Schwertattribute bedachter Heilige, der hier vielleicht auf den heil. Simon zu beziehen ist, gemeint sein. Das Kreuz in der linken Hand des zweiten Heiligen darf wohl auf den Apostel Judas Thaddäus gedeutet werden, der in rosafarbenes Gewand gekleidet ist und außer einem braungebundenen Buche ein kleines Goldkreuz in der Rechten hält.

Die Evangelienseite (Taf. XXXIII) zeigt die gleiche Anordnung. Unter dem obersten Eckstücke, dessen Prophet in rothen, grüngefütterten Mantel gekleidet ist und, einen grünen Prophetenhut tragend, mit dem Zeigefinger der Rechten nach dem leeren Spruchbande der Linken deutet, eröffnet die obere Reihe der heil. Bartholomäus; lichtblau gekleidet, hält er in der Rechten den gelben Griff des goldblinkenden Messers, in der Linken ein rothes Buch mit gelbem Schnitte und schwarzen Schließen. Im anstoßenden Eckstücke variiert der mit rosafarbenem Judenhute bedachte Prophet in lichtgrünem, rosafarben gefüttertem Kleide die bei den anderen Propheten charakterisierte Bewegung des Deutens. Unter dem heil. Bartholomäus erscheint in der untersten Reihe ein graubärtiger Apostel in rosafarbenem, blaugefüttertem Mantel. Er hält in der rechten Hand einen aufrecht stehenden, oben gekrümmten Stab, welcher, wenn es sich bei den Tafelbildern um Vollständigkeit der Aposteldarstellungen handelte, nur auf die Walkerstange des Jacobus d. J. bezogen werden könnte; die Linke ruht auf einem theilweise geöffneten, braunrothen Buche wie bei dem im daranstoßenden Eckstücke dargestellten graubärtigen Heiligen, der in blauem Mantel die segnende Rechte erhebt. Rechts unten in der Ecke erscheinen fünf um Bücher roth emporzüngelnde Flammen, welche nach dem Karlsteiner Reliquienstande auf den heil. Theodor[1]) bezogen werden könnten.

Mit der Anordnung der Halbwände auf der Epistel- und Evangelienseite correspondiert jene der Halbwände rechts von der Ostfensternische und links von der Nische des Westfensters. Das obere Eckstück zeigt jedesmal wie das Eckstück der oberen Reihe eine Prophetenfigur, von deren Linken dreimal ein leeres Schriftband am Rahmen sich emporschlängelt; die deutende Geberde der Rechten bezieht sich bei dem lichtgelbgekleideten Propheten in der oberen Ostwandreihe nicht auf das Schriftband selbst. Rother, gelber, grüner und blauer Mantel und braunschwarzer, beziehungsweise rother Judenhut, der nur dem prächtigen Kopfe im obern Eckstücke der Westwand fehlt, bilden die Bekleidung der anziehend charakterisierten Brustbilder.

Die Wand rechts von der Ostfensternische (Taf. XXXII) bietet unter dem oberen Eckstücke einen jugendlichen Heiligen in blauem, mit goldenen Granatäpfeln geziertem Mantel, der mit Hermelin gefüttert und mit breitem Hermelinkragen besetzt ist; die Rechte hält ein in Lilien ausgehendes Scepter, die Linke einen Palmzweig, nach welchem diese Heiligengestalt in der Regel als der heil. Veit betrachtet wird. Der unter ihm angeordnete Heilige in rothem, golddurchwirktem Mantel, dessen grünes Futter mit dem silbergepanzerten Unterarme contrastiert, trägt an dem goldenen, von kräftiger Schnalle zusammengehaltenen Gürtel einen Dolch in schwarzer Scheide. Die in goldgepanzertem Handschuhe blinkende Rechte umfasst den gelbbraunen Schaft des weißen Fähnleins, das ein Kreuz ziert. Die gleiche im Kreuzesstamme mit sechs übereinander stehenden Kronen geschmückte Zier bietet der von der Linken gehaltene Schild, welcher den ihn Tragenden vielleicht als den heil. Georg oder Achaz[2]) bestimmen lässt, obzwar die Beigabe des lanzengeschmückten Fähnleins und des Schildes nicht zur unbedingt sicheren Bestimmung ausreicht. Dagegen ist der im Eckstücke der unteren Reihe dargestellte Krieger in blauem, goldverziertem Mantel über rothem golddurchwirktem Unterkleide, an dessen Goldgürtel in schwarzer Scheide ein Dolch mit weißem Griffe hängt, schon als Mohr nur auf den heil. Mauritius[3]) beziehbar, dessen Rechte ein aufwärts gerichtetes Schwert, dessen Linke einen rothen, goldgemusterten Schild mit silbernem Kreuze trägt.

An der Wand links von der Nische des Westfensters (Taf. XXXIII) begegnen außer den beiden Propheten im oberen Eckstücke und im Eckstücke der oberen Reihe drei Bischöfe. Mit den andern zahlreichen Bischofsdarstellungen haben sie gemeinsam die weiße Mitra, deren Titulus und Seitenflächen mit reliefartig vortretenden, vergoldeten Gipsornamenten geschmückt sind; die Bänder derselben fallen steif abstehend auf die Schultern herab. Der Rücken des Handschuhes wie das Gewand zeigt reiche Zier vergoldeter Ornamente, die bald plastisch sich abheben, bald nur mit der Patrone aufgemalt sind; in die beiden Hände werden Buch und krabbenbesetzter Bischofsstab, sehr vereinzelt auch unterscheidende Attribute gelegt. Ein solches trägt in der oberen Reihe der linken Westwandhälfte ein braunbärtiger Bischof in dem von der linken Hand emporgehaltenen Kirchenmodelle, das eine kreuzförmige Anlage betont. Da die Erklärung für diesen Kirchenmodellträger wohl vor allem in einem Böhmen besonders nahestehenden Bischofe gesucht werden muss, so ist dieser Bischof als der um Böhmen hochverdiente heil. Wolfgang zu deuten, dessen Reliquie auch in Karlstein aufbewahrt wurde.[4]) Die beiden Bischöfe der unteren Reihe, welche nur Pedum und Buch tragen, sind wegen Mangels weiterer Attribute nicht sicher deutbar; setzte aber mit dem heil. Wolfgang eine Reihe von Bischöfen ein, die ein besonderes Anrecht auf Böhmens Dankbarkeit haben, dann darf man gewiss annehmen, dass einer der zwei Bischöfe der unteren Westwandreihe der in Karlstein mit Reliquien vertretene heil. Adalbert sei.[5])

---

[1]) Pessina, Phosphorus septicornis. S. 413 u. 426. — [2]) Reliquien beider sind in dem Karlsteiner Reliquienverzeichnisse angeführt; vgl. Pessina, Phosphorus septicornis. S. 414, 425 u. 427. — [3]) Das Schwert des heil. Mauritius gehörte zu den deutschen Reichskleinodien, die in der Nische über dem Hochaltare der Kreuzkapelle aufbewahrt und in Prag bei einer großen Feierlichkeit alljährlich gezeigt wurden. — [4]) Pessina, Phosphorus septicornis S. 415. — [5]) Ebendas. S. 425.

Die Nischen der drei Fenster zeigen an den tiefen Leibungen oberhalb der Edelsteinverkleidung gleichfalls Tafelbilderschmuck, indem an jeder Wand sechs Tafeln in zwei Reihen zu je drei angeordnet wurden. Auf der Epistelseite begegnen in der Nische des hinteren Ostfensters die theilweise reizenden Darstellungen heil. Jungfrauen und Frauen. Die obere Reihe der linken Wand der hinteren Ostfensternische (Taf. XXXIV) eröffnet — vom Kapelleninnern gegen das Fenster gerechnet — die heil. Agnes mit dem Palmzweige in der Rechten und dem weißen, nach der Heiligen zurückblickenden Lamme auf dem linken Unterarme, den ein schweres, grünlich schattiertes Goldbrocatgewand verhüllt. Ihr folgt in goldschimmerndem, mit Goldrosetten geziertem Mantel die heil. Ursula, mit der Rechten den gelbbraunen Schaft des mit Silberspitze versehenen Pfeiles umfassend, während die Linke wie bei der die obere Reihe schließenden heil. Margareta die Martyrerpalme trägt; die zuletzt Genannte ist charakterisiert durch den von ihrer Rechten emporgehaltenen grünen, rothgeflügelten Drachen, der den Kopf nach ihr zurückwendet. Unter den drei heil. Jungfrauen sind in der unteren Reihe drei heil. Witwen fürstlichen Standes angeordnet, die heil. Elisabeth, Ludmila und Hedwig;[1]) sie tragen übereinstimmend weiße Wimpel und Weihel, die eng an Hals und Kinn sich anlegen. Elisabeth in blauem Mantel reicht mit dem von der Rechten gehaltenen gelbbraunen Löffel einem die Hände faltenden Bettler, hinter welchem rechts am Rahmen der Thurm und Thorbogen einer Architektur ansteigen, liebevoll Speise aus der von der Linken umfassten gelben Schüssel, deren Inhalt offenbar als Hülsenfrüchte zu deuten ist. Ruhig und ergeben, schließt sich die dem Beschauer voll zugekehrte, grüngekleidete Ludmila[2]) an, um deren Hals das weiße, auf die Art ihres Martyriums deutende Tuch geschlungen ist; die beiden Enden desselben sind oberhalb der gefalteten Hände symmetrisch nach den Schultern der Heiligen gelegt. Hedwig in blaugrauem, grüngefüttertem Mantel hält mit beiden Händen das Modell einer grauen Kirche mit rothem Dache und Dachreiter empor, das ihr als Klosterstifterin mitunter beigegeben wird.

Die gegenüberliegende rechte Wand der hinteren Ostfensternische führt die auf der linken aufgenommenen Ausstattungsgedanken weiter, indem die oberen drei Tafeln Jungfrauen mit aufgelöst über die Schulter herabwallenden Haaren, die drei unteren wieder heil. Frauen bieten, die nach der Übereinstimmung der Kopftracht mit den gegenüberstehenden auch als heil. Witwen oder Nonnen zu deuten sind (Taf. XXXV). Vom Fenster gegen das Kapelleninnere gerechnet, eröffnet die obere Reihe die zinnoberrothgekleidete heil. Barbara, wie die beiden anderen einen Palmzweig in der Rechten tragend. Das von der Linken emporgehaltene Attribut, welches sich als ein breiter Thurm mit drei nebeneinander angeordneten Spitzbogenfenstern darstellt, bezieht sich offenbar auf die drei Fenster, welche sie zu Ehren der heil. Dreifaltigkeit in einem Thurme hatte anbringen lassen.[3]) Buch und Palme ermöglichen es nicht, die zweite heil. Jungfrau im grüngefütterten, rosafarbenen Gewande mit Sicherheit zu deuten. Dagegen sind der die obere Reihe schließenden heil. Katharina, deren blauer Mantel reiche Goldornamente zeigt, das mit Kreuzgriff versehene, oben einen reichverzierten Knauf tragende Schwert in violetter goldbeschlagener Scheide und das braungelbe vierspeichige Rad als unterscheidende Abzeichen in die Hände gegeben. Von den drei heil. Frauen der unteren Reihe, die in blaugrünem, rothem und blauem Mantel erscheinen, darf vielleicht die erste als die heil. Clara[4]) gedeutet werden; auf der leicht das Buch umfassenden Linken ruht die Rechte, deren Daumen sich dem Zeigefinger mit einer ungemein zierlichen Bewegung nähert. Scepter und Reichsapfel in den Händen der zweiten Frau lassen sich zwar auf manche Heilige fürstlichen Standes beziehen, sind aber hier vielleicht als Abzeichen der in Karlstein durch Reliquien vertretenen heil. Helena[5]) zu deuten. Das aufgeschlagene Buch in den Händen der dritten, welche sich der heil. Elisabeth gegenüber befindet, ließe die Dargestellte am ehesten als die Tochter derselben, die heil. Gertrud,[6]) Äbtissin von Altenberg, bestimmen.

Minder günstig stellt sich die Möglichkeit der Deutung bei den zwölf Tafelbildern der Westfensternische. Die obere Reihe der linken Seite (Taf. XXXVI) bietet zwischen zwei Bischöfen mit dem krabbenbesetzten Pedum und dem Buche den heil. Dionysius,[7]) der sein nimbiertes, gleichfalls mitrageschmücktes Haupt mit beiden Händen vor seine Brust hält. Die untere Reihe eröffnet ein tonsurierter Priester in blauer Dalmatica, welche goldene Granatäpfelbemalung ziert; die Beigabe des goldenen Kelches mit der Hostie in seinen Händen würde auf den heil. Hyacinth oder Thomas von Aquino deuten, wenn nicht das Fehlen der Ordenstracht dagegen geltend gemacht werden könnte. Die beiden würdevollen Bischöfe[8]) neben ihm haben außer dem Pedum in der Rechten und dem Buche in der Linken kein weiteres Abzeichen. An der rechten Wand der Westfensternische (Taf. XXXVII) tragen — vom Fenster gegen das Kapelleninnere gezählt — die zwei ersten Bischöfe der oberen Reihe gleichfalls bloß Buch und Pedum; nur der dritte ist durch den auf der Rechten hockenden grünen Drachen, der die Zähne fletscht und den Schweif nach unten senkt, offenbar als der drachenbändigende Bischof Romanus von Rouen[9]) charakterisiert, dem die Befreiung der Gegend von einem Drachen beigelegt wird. Die untere Reihe eröffnet beim Fenster der tonsurierte heil. Laurentius[10])

---

[1]) Pessina, Phosphorus septicornis S. 415. Das Reliquienverzeichnis nennt sie unmittelbar nach Ludmila und Elisabeth; da die sonst auch mit dem Attribute des Kirchenmodelles bedachten Heiligen Mathilde und Kunigunde unter den Karlsteiner Reliquien nicht vertreten sind, muss bei der Deutung einer Witwe fürstlichen Standes mit einem Kirchenmodelle Hedwig zunächst in Betracht kommen. — [2]) Unzureichende Abbildungen der heiligen Elisabeth und Ludmila bei Sedláček, Podbrdsko. S. 120. — [3]) Hack, Der christliche Bilderkreis. (Schaffhausen 1856.) S. 276. — [4]) Pessina, Phosphorus septicornis. S. 414 u. 425. — [5]) Ebendas. S. 424. Das deutlich erkennbare Scepter ist in einen gewöhnlichen Stab umgewandelt auf der unzureichenden Abbildung bei Sedláček, Karlštein a. a. O. S. 28. — [6]) Pessina, Phosphorus septicornis. S. 415 u. 424. — [7]) Ebendas. S. 413, 424 u. 425. — [8]) In den Karlsteiner Reliquienverzeichnissen sind so zahlreiche Reliquien heil. Bischöfe genannt, dass bei dem Fehlen bestimmter Attribute der Bischofsbilder eine halbwegs haltbare Deutung unmöglich wird. Der Bischof neben dem Kelchträger ist ganz unzulänglich abgebildet bei Sedláček, Podbrdsko, S. 136. — [9]) Pessina, Phosphorus septicornis. S. 413 u. 425. — [10]) Ebendas. S. 415 u. 424.

in lichtblauer, goldgemusterter Dalmatica, deren Säume feine Goldrosetten zieren, während um die Handgelenke sich armbandartige, gleichfalls mit Rosetten besetzte Zierstreifen legen; in der Rechten erblickt man außer dem rothen Buche noch den Palmzweig, in der Linken den aufwärts gehaltenen, zehnsprossigen Goldrost. Die mit Vierpässen und zweifeldrigen Spitzbogenfensterchen ausgestattete Brüstung, hinter welcher der Bischof neben Laurentius steht und auf welche sich die ein braunrothes Buch haltende Rechte stützt, ermöglicht bei der Unbestimmtheit ihres Zweckes keine sichere Deutung. Dagegen lässt sich der wie der heil. Laurentius gekleidete tonsurierte Diakon, dessen Rechte Buch und Palme trägt, nach dem von der Linken emporgehaltenen, braunen Steine als der heil. Stephanus[1]) feststellen.

Noch beschränkter wird die Deutungsmöglichkeit bei den Tafelbildern der vor dem Theilungsgitter liegenden Kapellenhälfte. Am vollständigsten erhalten ist der Schmuck der beiden Ostwandhälften, zwischen welche sich die Nische des vorderen Ostfensters schiebt, und jener der Westwand, während im Südwandfenster über dem Kapelleneingange die zwei heute in Wien aufbewahrten Kirchenlehrerbilder fehlen.

Jede Ostwandhälfte (Taf. XXXVIII) zeigt unter dem oberen Eckstücke mit Prophetenfiguren zwei Bilderreihen, deren obere außer dem Bilde eines heil. Streiters noch ein schmales Eckbild eines bärtigen Propheten mit buntfarbigem Gewande und Judenhute bietet. Die untere Reihe führt je zwei heil. Streiter vor, gleich dem über ihnen mit einem mächtigen Schilde bewaffnet; als Zierde desselben begegnet in der oberen Reihe je ein goldenes und rechts in der unteren Reihe ein rothes Kreuz, während zweimal am Schildrande mehrere kleine Schildchen angeordnet sind, auf deren rothem oder schwarzem Grunde weiße Kreuzchen stehen. Kreuzschmuck begegnet auch auf den Fähnchen der beiden Heiligen der oberen Reihe und auf jenem des bärtigen Streiters im linken Eckstücke der unteren Reihe, deren beide Mittelgestalten ein gerades und ein etwas gebogenes Schwert mit breiter Klinge in der Rechten halten. Die wiederholte Hervorkehrung der Kreuzeszier an der Bewaffnung dieser sechs heil. Streiter darf man zweifellos auf das Eintreten derselben für die Lehre des Gekreuzigten beziehen; da sie im Ostwandschmucke sich unmittelbar an den heil. Mauritius, den Führer der thebaischen Legion, anschließen, darf man sie als Vertreter der thebaischen Legion betrachten, deren Reliquien in Karlstein aufbewahrt wurden.[2])

Prächtig präsentiert sich die Westwand mit vier Bilderreihen (Taf. XXXIX). Die oberste Reihe bietet zwischen zwei weißgekleideten Engeln, welche in den kleinen Eckstücken das goldene Weihrauchfass schwingend dargestellt sind, auf der Mitteltafel das weiße, den Kopf zurückkehrende Lamm, in dessen Goldnimbus ein blaues Kreuz sichtbar ist; der nach rückwärts greifende rechte Vorderfuß legt sich an die goldene Stange einer rothen, mit goldenem Kreuze geschmückten Fahne. Aus der rothen Halswunde strömt das Blut in die Goldcuppa eines links vor dem Lamme stehenden Kelches. Unter diesem Symbole des leidenden und siegenden Christus[3]) erscheinen in der zweiten Reihe zwischen den Propheten, welche mit ihren leeren Spruchbändern auf die Eckstücke rücken, drei heil. Benedictineräbte mit goldverzierter weißer Mitra im schwarzen Ordenskleide; jeder hält das krabbenbesetzte Pedum in der Rechten, das Buch in der Linken, welche Beigaben auch für die fünf Bischöfe der dritten Reihe ausreichen müssen. Die beiden Propheten und die ihnen zunächst stehenden beiden Äbte wenden sich mit unverkennbarem Interesse der würdevollen Mittelfigur zu, welche den geistigen Brennpunkt dieser Reihe bildet und daher sicher als der heil. Benedict zu deuten ist. Da außer Reliquien desselben[4]) in Karlstein auch solche der heil. Benedictineräbte Gallus,[5]) Othmar,[6]) Sturm von Fulda[7]) und Prokop von Sazawa[8]) aufbewahrt wurden und in der vorderen Ostfensternische noch zwei Benedictineräbte abgebildet sind, müssen an der Westwand zwei der Genannten dargestellt sein, während die beiden anderen auf die vordere Ostfensternische entfallen.

Die fünf Bischöfe der dritten Reihe, im vollen Schmucke ihrer Festkleidung prangend, stehen wieder zwischen zwei auf kleine Eckstücke gerückten Propheten; für ihre Scheidung sind keine Attribute beigegeben. Die Einstellung der unter Karlsteins Reliquien vertretenen, vier großen Kirchenlehrer des Abendlandes an den Leibungen des Südwandfensters[9]) könnte die Vermuthung anregen, dass in der dritten Westwandreihe nächst einem nicht näher bestimmbaren Bischofe noch die vier griechischen Kirchenväter Athanasius, Gregor von Nazianz, Basilius d. Gr. und Johannes Chrysostomus dargestellt seien,[10]) welche durchschnittlich mit den Bischofsinsignien und einem Buche abgebildet werden. Die vierte Reihe zeigt sieben heil. Herrscher, die durch Beigabe eines Schildes theilweise bestimmbar sind. Allerdings wird eine Bestimmung insofern problematisch, als die ursprünglichen goldenen und silbernen Schilde schon unter Sigismund eingeschmolzen und durch hölzerne ersetzt wurden.[11]) Denn die heute angebrachten Schilde sind überwiegend den Bewegungen der Dargestellten nicht so organisch angepasst wie die schon in der Form von ihnen abweichenden alten Schilde der heil. Streiter, des heil. Mauritius und seines Nebenmannes und rechtfertigen den Zweifel, ob nicht wie die Schildform auch das Wappenzeichen Änderungen unterlag.[12]) Nach dem Schilde mit dem Doppelkreuze auf grünem Berge muss der zweite Fürst in violettem, grüngefüttertem Mantel über rothem Unterkleide auf den heil.

---

[1]) Pessina, Phosphorus septicornis. S. 413, 414, 424, 425 u. 427. — [2]) Ebendas. S. 414 u. 426; außerdem sind noch ebendas. S. 413, 414 u. 427 Reliquien der »decem millium militum« genannt, welche jedoch der Darstellung des heil. Mauritius nicht so nahe stehen als jene der »ss. Thebaeorum.« — [3]) Detzel, Christliche Ikonographie I. S. 21. — [4]) Pessina, Phosphorus septicornis. S. 415 u. 424. — [5]) Ebendas. S. 427. — [6]) Ebendas. S. 425. — [7]) Ebendas. S. 415 u. 424. — [8]) Ebendas. S. 415, 425 u. 426. — [9]) Ebendas. S. 415. — [10]) Ebendas. S. 413, 414, 425 u. 428 sind Reliquien der beiden zuletzt Genannten in Karlstein angeführt. — [11]) Schottky, Burg Karlstein S. 36. — Heber, Böhmens Burgen, Vesten und Bergschlösser, I. Bd. (Prag 1844.) S. 13. — [12]) Sedláček, Karlštein a. a. O. S. 34 berichtet auch über Schilderneuerungen.

Stephan, König von Ungarn, gedeutet werden. Die beiden nächsten will der schwarze Doppeladler auf dem erneuerten goldenen Schilde auf Beherrscher des deutschen Reiches bezogen wissen. Aus der Reihe derselben kämen Heinrich II. und Karl d. Gr.[1]) in Betracht, welche Fürsten auf dem dritten und vierten Tafelbilde der unteren Westwandreihe dargestellt erscheinen; der ehrfurchtgebietenden Herrschergestalt seines Namenspatrones, den der Maler in dem silberhaarigen Greise vorführte, zollte der kaiserliche Bauherr die größte Verehrung. Der fünfte, blaugekleidete Fürst ist nach dem einköpfigen Adler auf dem Silberschilde als der heil. Wenzel[2]) zu betrachten. Nach der Übereinstimmung des Schildes, der auf Silbergrund drei goldene Lilienkronen — zwei über der dritten stehend — zeigt, müssten der sechste und der siebente Fürst als Herrscher desselben Landes gedeutet werden. Da außerdem an der Südwand zwei Fürsten mit dem gleichen Schilde begegnen, erscheinen vier Angehörige des gleichen Herrscherhauses in der Regentenreihe der Karlsteiner Kreuzkapelle dargestellt. In der letzteren wird man angesichts der Thatsache, dass in Karlstein außer Reliquien Karls des Gr. auch Reliquien »Oswaldi Reg. Ang.,[3]) Roberti comit. Palatini Rheni et ducis Lotharing.,[4]) Reinoldi ducis de monte Albano[5]) und Richardi«[6]) begegnen, gewiss die Genannten zu suchen haben.

Die beiden Hälften der Südwand, welche ein in den Leibungen mit Tafelbildern ausgestattetes Spitzbogenfenster unterbricht, zeigen je drei Bilderreihen, deren zwei obere in den Eckstücken zinnoberrothe Seraphim mit sechs Flügeln bieten (Taf. XL). Die oberste Bilderreihe hat auf den zwei Mittelstücken prächtige Einsiedlerdarstellungen in schwarzem Mantel über der Alba. Derselbe ist bei dem auf der linken Hälfte angeordneten Heiligen kapuzenartig über den prächtigen Charakterkopf mit dem Silberbarte gezogen. Diesen linken Einsiedler, welcher ein rothes Buch mit gelbem Schnitte in der Rechten hält, lässt der in der Linken sichtbare Stab mit dem Querbalken und dem Glöckchen als den heil. Antonius feststellen. Der Einsiedler rechts, welcher einen gekrümmten Stab mit der Rechten umfasst und ein rothes Buch in der Linken trägt, muss als der heil. Einsiedler Paulus gedeutet werden, da derselbe nächst dem heil. Antonius gerade für den ganzen Einsiedlerstand vor allem in Betracht kommt und wie dieser im Karlsteiner Reliquienbestande nachweisbar vertreten war.[7]) Die zweite Reihe der Südwand führt vier heil. Päpste vor, welche eine spitz zulaufende, mit drei goldenen Kronreifen besetzte rothe Tiara, den goldenen Kreuzesstab und geschlossenes oder geöffnetes Buch tragen. Bei der Gleichartigkeit der auf Attributbeigabe verzichtenden Darstellung ist die Unterscheidung erschwert. Da Gregor der Gr. unter den vier großen Lehrern der abendländischen Kirche dargestellt ist und für die unmittelbar anstoßende Papstreihe nicht mehr in Betracht kommen kann, müssen außer Leo d. Gr.[8]) noch die heil. Päpste Urban,[9]) Clemens[10]) und Calixt[11]) berücksichtigt worden sein; denn letzterer ist nächst den drei anderen in den Karlsteiner Reliquienverzeichnissen wiederholt hervorgehoben.[12]) Die unterste Reihe zeigt links drei jugendliche und rechts drei bejahrtere Herrscher mit Scepter und Reichsapfel. Der dritte und vierte dieser sechs heil. Herrscher gehören nach der Übereinstimmung des Wappens demselben Lande wie der sechste und siebente der Westwand an. Nach dem Lilienschilde darf man den fünften im violetten Mantel über grünem Unterkleide als den heil. Ludwig von Frankreich deuten; eine der Regentengestalten wird auch als der heil. Sigismund zu betrachten sein, dem Karl IV. hohe Verehrung zollte.

Der Schmuck der Leibungen des Südwandfensters ist derzeit nicht mehr lückenlos, da zwei der hier angeordneten Tafelbilder nach Wien abgegeben wurden. Ursprünglich waren an diesem Orte die Darstellungen der vier großen Lehrer der abendländischen Kirche — Augustinus, Ambrosius, Gregor d. Gr. und Hieronymus — eingereiht (Taf. XLI), von denen nur die beiden zuletzt genannten in Karlstein verblieben. Nach der Übereinstimmung der im Dreiviertelprofil dargestellten Köpfe, welche dem Kapelleninnern sich zuwenden, müssen an der linken Leibung der heil. Gregor d. Gr. und der heil. Augustinus, an der rechten der heil. Ambrosius und der heil. Hieronymus sich befunden haben, da die beiden ersten die linke, die beiden andern die rechte Gesichtshälfte dem Beschauer zuwenden. Sie sind alle im vollen Ornate. Papst Gregor d. Gr., durch die mit den übrigen Päpsten übereinstimmende Tiara ausgezeichnet, schreibt in das offene weiße Buch, das auf dem noch andere Bücher bergenden Pulte liegt und von der Linken gehalten wird. Diese Bewegung des Blattniederhaltens begegnet auch bei dem einst unter Gregor d. Gr. angeordneten Augustinus, der sich eben anschickt, in das Buch auf dem Pulte zu schreiben, und nachdenklich die Feder gegen sich gekehrt hält. Eine solche ist auch dem heil. Ambrosius in die Rechte gegeben, während er selbst, aus offenem rothgebundenem Buche lesend, bei einem Pulte steht, auf dessen oberem Aufsatze Bücher übereinander liegen. Über das verschiebbare Pultgestell des durch den Cardinalshut ausgezeichneten heil. Hieronymus hängt eine weiße Rolle herab; das nicht vollständige Aufschlagen des von beiden Händen gehaltenen lichtgrünen Buches, dessen Deckel vergoldete Ornamente zieren, betont die nachdenkliche Stellung des großen Kirchenlehrers. Sein Charakterkopf zählt zu den schönsten Bildern der Karlsteiner Kreuzkapelle.[13])

Am ungünstigsten liegt die Deutungsmöglichkeit bei den elf Tafelbildern der Nische des vorderen Ostwandfensters, in welcher die zwölfte Tafel schon zu Balbins Zeiten fehlte. Auch hier waren auf jede Leibungsfläche sechs

---

[1]) Pessina, Phosphorus septicornis. S. 415 u. 424. — [2]) Ebendas. S. 414, 425—428. — [3]) Ebendas. S. 415. — [4]) Ebendas. S. 414 u. 428. — [5]) Ebendas. S. 428. — [6]) Ebendas. S. 427. — [7]) Ebendas. S. 413 u. 414. — [8]) Ebendas. S. 415 u. 424. — [9]) Ebendas. S. 413 u. 424. — [10]) Ebendas. S. 413, 414, 426 u. 428. — [11]) Ebendas. S. 413 u. 424. — [12]) Unter den beim Feste der Reliquienzeigung in Prag ausgestellten Reliquien befanden sich Reliquien der heil. Päpste Urban, Gregor und Clemens, auf welche gerade Karl IV. die allgemeine Verehrung lenkte; vgl. Neuwirth, Zwei Verzeichnisse der beim Feste der Reliquienzeigung in Prag ausgestellten Reliquien. Mittheilungen d. Ver. f. Gesch. d. Deutschen i. Böhm. 34. Jhg. (Prag 1895.) S. 118 u. 119. — [13]) Sedláček, Karlštein a. a. O. S. 72 bietet eine gute Abbildung.

Tafeln in zwei Reihen vertheilt; die untere Reihe der linken Seite (Taf. XLII) weist heute nur noch zwei Tafeln aus, von denen bloß die Frauengestalt mit weißem Wimpel und Weihel und mit blauem, grüngefüttertem Mantel nach der gelblichbraunen Büchse in der Rechten auf die heil. Maria Magdalena gedeutet werden kann. Der Bischof neben ihr lässt sich nach Buch und Stab ebensowenig bestimmen wie jener der oberen Reihe, welcher zwischen zwei durch Palmen als Martyrerinnen gekennzeichneten Jungfrauen erscheint; für die Unterscheidung der letzteren genügt die Beigabe des Buches nicht. Den drei Bischöfen der oberen Reihe an der rechten Nischenwand fehlen gleichfalls distinguierende Attribute, auf welche auch bei den zwei Benedictineräbten der unteren Reihe und den fünf Benedictinern (Taf. XLIII) zwischen ihnen keine Rücksicht genommen ist. Die beiden Benedictineräbte finden auf die bei Besprechung der Westwand erörterte Weise [1]) ihre Deutung, indes die Gruppe der fünf Mönche sich durch den Hinweis [2]) auf die Karlsteiner Reliquien der »ss. quinque Fratrum« erklären lässt.

Trotz mancher Lücken in der Deutung einzelner Tafeln ist ein bestimmter Plan der Anordnung nicht zu bestreiten. In einer Kreuzkapelle, hinter deren Hochaltare die deutschen Reichskleinodien und die böhmischen Kroninsignien aufbewahrt wurden, durften neben dem Hauptbilde der Kreuzigung die Wappenschilde des deutschen Reiches und Böhmens angebracht und unter demselben der Schmerzensmann in der Tumba zwischen den Engeln und den heil. Frauen beim Grabe eingestellt werden. Unter den Personen, welche dem Gekreuzigten besonders nahestanden, gebürten die ersten Plätze der heil. Maria und ihrer Mutter, der heil. Anna, sowie dem Evangelisten Johannes, nächst welchem die übrigen Evangelisten und Apostel mit Einbeziehung des heil. Johannes des Täufers [3]) an der Hochaltarwand und an den Wänden der Epistel- und Evangelienseite zur Darstellung gelangten. Die vier Erzengel wurden auf die Eckstücke der Hochaltarwand verwiesen. Die 16 Prophetenfiguren, die sich zu je vier auf jede Ost- und Westwand der beiden Gewölbeabtheilungen vertheilen, entsprechen den vier großen und den 12 kleinen Propheten, die sich häufig als Gegenstücke der Evangelisten und der Apostel angeordnet finden.[4]) Heilige Jungfrauen, welche sich die Martyrerpalme errungen haben, Frauen und Witwen fürstlichen Standes erscheinen in stattlichen Reihen neben Diakonen, Bischöfen und heil. Streitern für Lehre und Ehre des Gekreuzigten. Unter dem Symbole des leidenden und siegenden Christus sammeln sich heil. Äbte, Bischöfe und Fürsten. Das Einsiedlerleben, die höchste Würde der Kirche und die ausgezeichnete Stellung eines ihrer hervorragendsten Lehrer werden Rechtstitel für die Einreihung in die Schar der »totius militie celestis«, zu deren Ehre wie zu jener »salutifere passionis necnon aliorum insigniorum eius« Karlsteins Bau bestimmt war.

Die Karlsteiner Kreuzkapelle besitzt nicht nur in den eben beschriebenen Tafelbildern, sondern auch in Wandgemälden schätzenswerte Denkmale spätmittelalterlicher Kunst. An der Wölbung der Westfensternische befinden sich zwei auf die Apokalypse zurückgreifende Bilder, an jener der hinteren Ostfensternische drei Scenen aus dem Leben Mariä und in der vorderen Ostfensternische vier Darstellungen aus der Geschichte der Maria Magdalena.

In der rechten Wölbungshälfte der Westfensternische thront in goldener Mandorla, welche ringsum rothgezeichnete Engel in verschiedenen Stellungen und außen noch die neun Engelschöre umgeben, Gott Vater (Taf. XLIV) als ehrwürdiger Greis in grauviolettem Gewande, das über der Brust ein breiter, goldener Gürtel zusammenhält; mit dem Daumen und dem Zeigefinger der erhobenen Rechten hält er einen der sieben Goldsterne, die über seiner rechten Schulter angeordnet sind, in der linken Hand ein rothes, goldverziertes Buch mit den sieben herabhängenden, goldenen Siegeln, über welchem nächst der linken Schulter die sieben goldenen Leuchter erscheinen. Die rechts und links vom Throne wahrnehmbaren Menschenköpfe, aus deren Mund ein Strahl im Bogen niederschießt, sind auf die vom Stuhle ausgehenden Donner und Stimmen zu deuten; zu den Füßen des Herrn sind die vier apokalyptischen Thiere, und zwar links der Engelskopf und der braungelbe, schwarzgehörnte Stier, rechts der dunkelgraue Adler und der graugelbe Löwe, gelagert.

Die Darstellung schließt sich eng an Apok. I., 12 bis 16, IV., 5—7 und V., 1 an. Die ihr gegenüber begegnende Scene der linken Wölbungshälfte der Westfensternische (Taf. XLV) zeigt auf einem einfach stilisierten, tischartigen Berge das weiße Lamm mit den sieben Hörnern; dasselbe hält mit dem linken Vorderfuße den braungelben Schaft einer rothen Fahne, mit dem rechten das offene Buch des Lebens. Von rechts nahen die 24 Ältesten in lebhaft bewegtem Drängen und bringen ihre Kronen und die verschiedenartig geformten Harfen zum Opfer dar; die mit langem, schlankem Flaschenhalse versehenen goldenen Gefäße in den Händen der Vordersten bedeuten die »goldenen Schalen des Räuchwerks, welches sind die Gebete der Heiligen«. Hinter den drei vorderen Ältesten sind die Stühle sichtbar, auf welchen die 24 Ältesten saßen. Hinsichtlich der Kleidung band sich der Künstler nicht an die im Schrifttexte erwähnten weißen Gewänder, sondern verlieh durch lebhafte Farbenabwechslung der goldschimmernden, blauen, grünen oder rosafarbenen Gewandung der wirkungsvoll angeordneten Gruppe viel Anziehendes. Die Anbetung des Lammes durch die 24 Ältesten, welche ihre Kronen und Harfen opfern, beruht auf Apok. IV., 4 und 10, V., 6 und 8, XIV., 1; sie führt den Gedanken weiter, den in die Westfensternische die Darstellung des zwischen den vier apokalyptischen

---

[1]) Sieh oben S. 71. — [2]) Pessina, Phosphorus septicornis. S. 414, 424 u. 425. — [3]) Die Einstellung des heil. Johannes des Täufers und der heil. Anna selbdritt hieng vielleicht damit zusammen, dass unter den in der Hochaltarnische aufbewahrten Reichskleinodien sich auch »dens sancti Johannis Baptiste« und »pars brachii sancte Anne« befanden; vgl. Neuwirth, Zwei Verzeichnisse der beim Feste der Reliquienzeigung in Prag ausgestellten Reliquien a. a. O. S. 119. — [4]) Hack, Der christliche Bilderkreis. S. 256. — Sedláček, Karlštein a. a. O. S. 25 bezeichnet den daselbst abgebildeten Propheten ganz ohne Grund als »falešný prorok«.

Thieren, den sieben Sternen und Leuchtern thronenden Herrn mit dem durch sieben Siegel verschlossenen Buche des Lebens begonnen hat. Der Vergleich mit den bei der Marienkirche herangezogenen Reihen ergibt Folgendes.

Die Anordnung der sieben Leuchter im Sinne der anderen Vergleichungsreihen, welche in der Regel links vom Herrn vier und rechts drei Leuchter bieten,[1]) ist aufgegeben und eine Änderung gewählt, welche der Stellung der sieben Sterne das Gleichgewicht hält. Letztere bleibt dem in der Bamberger Reihe begegnenden Motive treu, vertheilt die Sterne aber nicht um, sondern über die Rechte, während sie die Welislawbibel neben die Rechte[2]) und das Scriptum super apocalypsim unter dieselbe rückt. Die in beiden letzteren beigegebenen »claues inferni«, die in Apok. I., 12—16 nicht erwähnt sind, fehlen in der engen Anschluss an das Schriftwort anstrebenden Darstellung, welche merkwürdigerweise auch auf das vom Munde ausgehende, sonst beibehaltene Schwert verzichtet. Die sieben oberhalb der linken Schulter des Herrn angeordneten goldenen Leuchter correspondieren in der Compositionsabwägung mit den Sternen über der Rechten. Das in der Linken des Herrn ruhende Buch mit den sieben Siegeln, welches die Trierer[3]) Reihe und das Scriptum super apocalypsim[4]) an eine andere Stelle verweisen, ist wie in der Bamberger Folge, die es noch an anderem Orte bietet,[5]) hier einbezogen. Da somit trotz des Anschlusses an den zunächst zu veranschaulichenden Text auch noch auf verwandte, gegenständlich damit zusammenhängende Schriftstellen Bezug genommen ist und nicht nur die vier Thiere zu beiden Seiten des Thrones vertheilt, sondern auch die vom Throne ausgehenden Donner und Stimmen in den an beiden Thronseiten sichtbaren Köpfen mit weitgeöffnetem Munde symbolisch angedeutet erscheinen, so rückt der Maler in dieser Darstellung mit einer unverkennbaren Freiheit das anderwärts Getrennte wirkungsvoll zusammen und umrahmt sie noch nach dem Wortlaute von Apok. V., 11 (in circuitu throni) mit den Chören lobpreisender Engel. Er erhebt durch diese zweckmäßige Vereinigung des sonst Geschiedenen, dessen Vorführung im Bilde manche ermüdende Wiederholung anderer Reihen veranlasst, sein Bild weit über die bis dahin meist giltigen Typen und bedingt durch das Mit- oder Aufeinander der Beziehung geschickt das Nebeneinander der Bildeinzelheiten, die in der Behandlung des Künstlers nicht mehr auseinanderfallen, sondern, voneinander abhängig, auch ineinander aufzugehen beginnen. Eine solche Durchdringung des schwer zu behandelnden Stoffes, bei dessen künstlerischer Gestaltung zugleich von dem die malerische Wirkung nicht hebenden, sondern geradezu beeinträchtigenden Schwerte feinsinnig abgesehen wurde, bleibt ein unbestreitbares Zeugnis für den Ernst und das Geschick des Meisters, der in sein Bild nicht bloß verschiedene symbolische Beziehungen hineinheimste, sondern sich auch bei der Vereinigung nur auf das für einen einheitlichen Eindruck Nothwendige beschränkte. In diesem Sinne überragt die in Rede stehende Scene weitaus die anderen Vergleichsreihen.

Die zweite Scene bietet die Anbetung des auf dem Berge Sion stehenden Lammes, das in der Trierer, Turiner und Bamberger Reihe[6]) sowie im Scriptum super apocalypsim[7]) nach Apok. XIV., 1 auf die Spitze des Berges gestellt wird. Das Öffnen des Buches durch das den rechten Vorderfuß erhebende Lamm mit den sieben Hörnern und die vor dem Lamme niederfallenden Ältesten, welche verschiedene Saiteninstrumente und die goldenen Räuchwerkbehältnisse tragen, verweisen die Erklärung auch auf Apok. V., 6 und 8, während die Niederlegung der Kronen mit dem in Apok. IV., 10 ausgedrückten Gedanken zusammenhängt. Keine der Reihen, welche beim Vergleiche der Bilder in der Marienkirche berücksichtigt wurden, zeigt eine gleiche Verschmelzung der aus verschiedenen Stellen entlehnten Motive, die, soweit die Stellen zur Bildbehandlung herangezogen sind, überall getrennt künstlerisch verwertet werden. Die kreisförmige Anordnung der Ältesten, welche Bl. 155 der Welislawbibel bietet und schon der Codex aureus der Münchener Hofbibliothek zeigt, ist aufgegeben; doch könnte in den unten rechts und links ihre Kronen opfernden Ältesten, welche wie in der Trierer Folge[8]) gegen die Mitte zuschreiten, immerhin ein Anklang an die freiere Bewegung des Karlsteiner Nischenbildes gefunden werden, die auch in der Kronendarbringung des Scriptum super apocalypsim[9]) begegnet, von welcher die Saiteninstrumente in den Händen der Ältesten[10]) vor dem buchöffnenden Lamme geschieden sind. Die Thatsache, dass die Darstellung der Welislawbibel den gekrönten Ältesten, welche um den Herrn mit dem Rundbildchen des buchöffnenden Lammes kreisförmig angeordnet sind, Saiteninstrumente und bauchige Räuchwerkbehältnisse in die Hände gibt und gleichzeitig darunter die Kronenaufopferung vorführt, nähert diese in Böhmen ausgeführte Bildbehandlung des Schriftwortes stark dem Nischenbilde, welches auf die Gebundenheit des dort begegnenden, auf ältere Muster zurückgreifenden Typus verzichtet. Eine freiere künstlerische Bewegung, die eine Concentration verwandter, miteinander in Beziehung stehender Motive zum Zwecke einer mehr geschlossenen und einheitlichen Composition von erhöhter Wirksamkeit anstrebt, ist wie bei dem Meister der Apokalypsebilder in der Marienkirche unverkennbar. Der auf größere malerische Wirkung hinarbeitende Zug der Zeit, der nicht auf einen Meister beschränkt blieb, sondern vielmehr von einem auf den andern übergieng, bleibt an beiden Orten gleich beachtenswert; er stempelt den Maler der Bilder in den Fensternischenwölbungen der Kreuzkapelle zu einem Gesinnungsgenossen des Apokalypsemalers in der Marienkirche, dem jener offenbar nacheiferte, ohne ihm freilich vollständig gleichkommen zu können. Da die Apokalypsebilder der Kreuzkapelle Motive behandeln, welche in der Marienkirche sich

---

[1]) Frimmel, Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters. S. 21 u. 58; Frind, Scriptum super apocalypsim. S. 11. — [2]) Welislawsche Bilderbibel Bl. 153'. — [3]) Frimmel, Die Apokalypse i. d. Bilderhandschriften d. Mittelalters. S. 24. — [4]) Frind, Scriptum super apocalypsim S. 47. — [5]) Frimmel, Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters S. 59. — [6]) Ebendas. S. 35, 49 u. 63. — [7]) Frind, Scriptum super apocalypsim. S. 157. — [8]) Frimmel, Die Apokalypse i. d. Bilderhandschriften d. Mittelalters. S. 24. — [9]) Frind, Scriptum super apocalypsim. S. 47. — [10]) Ebendas. S. 48.

nicht finden, ergänzen sie übrigens die noch erreichbare Vorstellung von der Behandlung des Apokalypsestoffes in Böhmen unter Karl IV.

Die Bilder an der Nischenwölbung des mit dem Westfenster correspondierenden Ostfensters zeigen die Verkündigung (Taf. XLVI, Abb. 2) und Heimsuchung Mariä sowie die Anbetung der Könige (Taf. XLVII); nur die letztere ist gut erhalten. In der linken Wölbungshälfte beginnt die Vorführung der Scenen aus dem Leben Mariä mit der theilweise beschädigten Verkündigung Mariä. Unter einem braunrothen, vorn spitzbogig schließenden Throne, dessen beide Seitentheile übereinander je zwei vierfeldrige Spitzbogenfenster mit einem stärkeren Halbierungspfosten und mit einem noch reine Drei- und Vierpassmotive verarbeitende Maßwerke ausweisen, sitzt Maria in einem fast grauen Gewande, die Hände ergebungsvoll über der Brust kreuzend, bei einem auf gelbem Pulte ruhenden, offenen Buche. Ihr naht in knieender Stellung der gleichgekleidete Engel, erhebt grüßend die Rechte und hält in der gesenkten Linken einen grünen Lilienstengel, an welchem drei weiße Blüten sitzen; die in Gips aufgesetzten Flügel waren wie der feingemusterte Teppich im Hintergrunde des Thrones vergoldet. In der Annäherung des Engels wie in der feinen Neigung des Hauptes Mariä kommen viel Liebreiz und Anmuth zum Worte. Unmittelbar neben der Verkündigung Mariä findet sich gegen das Fenster zu die stark beschädigte Heimsuchung. Beide Frauen stehen gegeneinander gekehrt. Elisabeth neigt sich leicht gegen die auf sie zuschreitende Maria und legt ihre Linke auf die rechte Schulter der Begrüßten, nach welcher sie offenbar auch die Rechte ausstreckt. Von den beiden Gesichtern stehen nicht viel mehr als die von Strahlennimben umzogenen Umrisse. Die Behandlung des Vorganges beschränkt sich auf das Allernothwendigste. Die Anbetung [1]) der Könige in der rechten Wölbungshälfte kommt in annehmbarer Erhaltung den Nischenbildern des Westfensters gleich. Sie ist in eine mit gelbem Strohdach belegte Hütte versetzt, deren aufgemauerte Wände regelmäßige Steinschichtung zeigen; ein offener Giebel ermöglicht einen Blick in das Dachgesperre, der rechts angeschobene Vorbau ruht auf graubraunen Balken. Über dem Stalle ist noch die Stelle des einst daselbst angeordneten Sternes wahrnehmbar. Im Hintergrunde des Stalles stehen hinter der aus Weiden geflochtenen Krippe, in welcher grünlich schimmerndes Gras liegt, der gelbbraune Ochs und der graue Esel. Vor der Krippe sitzt Maria in grauviolettem, schleierartig über den nimbierten Kopf gezogenem Mantel auf einer aus Stroh geflochtenen Matte, die hinter ihrem Nacken polsterartig aufgerollt ist. Sie hält mit beiden Händen das nackte Kind vor sich, welches den linken Fuß wie zum fröhlichen Strampeln erhebt und verlangend die Linke nach dem prächtig aufgebauten Goldgefäße in den Händen des greisen knieenden Königes ausstreckt. Letzterer schickt sich eben an, zwischen sich und Maria seine goldene Krone niederzulegen. Hinter ihm drängt in vorgeneigter Haltung der zweite König, die Krone auf dem Haupte und in beiden Händen ein kostbares ciboriumartiges Gefäß tragend, das wie der elegant gebaute Fuß reich ornamentiert ist. Der dritte, knapp am Fensterbogen stehende König bringt ein reichgeschmücktes Ostensorium mit gothischem Fuße und Knaufe.[2]) Mit den Bildnissen Karls IV. in der Marienkirche und in der Katharinenkapelle verglichen, zeigt der Kopf des dritten Königes unverkennbare Ähnlichkeit mit den bekannten Zügen des Herrschers, der Karlsteins Ausschmückung maßgebend bestimmte. Die drei Könige, hinter welchen von der Hütte aus ein brauner Berg ansteigt, sind ebensowenig als Joseph nimbiert, der in weißgehöhtem, grauem Mantel unter dem rechts vorspringenden Zubaue kauert, einen dicken, kurzen Krückenstock in der Rechten hält und die Linke über das vor ihm stehende Gefäß ausstreckt. Durch diese Wölbungsmalereien tritt die Geschichte der seligsten Jungfrau Maria mit den Darstellungen heil. Jungfrauen in dieser Ostfensternische in unmittelbare Berührung.

Am wenigsten hat sich von den Scenen aus dem Leben der heil. Maria Magdalena in der Ostfensternische vor dem Gitter erhalten. An der linken Wölbungshälfte gewahrt man Christus zwischen Maria und Martha (Taf. XLVI, Abb. 1) und daneben gegen das Fenster zu Maria Magdalena, die Füße des bei Simon speisenden Herrn mit ihren Thränen netzend und salbend. Die erste Darstellung zeigt den graugekleideten Christus mit rothem Buche zwischen dem Schwesternpaare; Maria ist schon durch Beigabe der gelben Salbbüchse auch als Magdalena gekennzeichnet und gleich der mit weißem Vortuche und Schleier bedachten Martha in Grau gekleidet. Die anstoßende Salbungsscene ist fast ganz verloren. Nur die Gestalt der vor einem weißgedeckten Tische auf dem Boden liegenden Jungfrau, welche ihr Antlitz an die von ihren Haupthaaren überfluteten Füße eines hinter dem Tische Sitzenden drückt, ermöglicht die Feststellung, dass der letztere Christus sein müsse, dessen Hand sich eben anschickt, nach einem auf dem Tische liegenden Messer zu greifen. Die rechte Wölbungshälfte bietet wieder zwei Scenen, deren eine bis auf geringe Überreste ganz verwischt ist. Dieselben lassen nächst dem Fenster die »Frauen beim Grabe Christi«[3]) wahrnehmen, unter welchen hinter der rothbraunen Tumba die graugekleidete Maria Magdalena wieder mit dem Salbgefäße

---

[1]) Vielleicht wurde die Einbeziehung dieser Darstellung bedingt durch das erweisbare Vorhandensein von Reliquien der heil. drei Könige in Karlstein; vgl. Pessina, Phosphorus septicornis S. 424 u. 428. — [2]) Die Formen der Gefäße des zweiten und des dritten Königes erinnern an bekannte Reliquiare des Prager Domschatzes; vgl. Bock, Der Schatz von St. Veit in Prag a. a. O. S. 17 u. 18, Abb. 8 u. 9. — [3]) J. Q. Jahn, Etwas von den ältesten Malern Böhmens a. a. O. S. 90 nennt hier »die Erweckung Lazari«; ihm folgen Waagen, Die deutschen u. niederländischen Malerschulen. I. S. 55 und Passavant, Über die mittelalterliche Kunst in Böhmen u. Mähren a. a. O. S. 204. — Sedláček, Karlštein a. a. O. S. 34 erwähnt diese Scene gar nicht, welche nach den fast ganz erloschenen Umrissen eher auf die »Frauen beim Grabe Christi« beziehbar ist, obzwar auch die Auferweckung des Lazarus in die Darstellungen der Magdalenenlegende sich natürlich einreihen ließe. Es befand sich nach Pessina, Phosphorus septicornis S. 414 u. 426 in Karlstein unmittelbar neben Maria Magdalena eine Reliquie »Lazari fratris eius«, beziehungsweise »Lazari fratris Magdalenae magna pars de tibia«, welche eine Einbeziehung der »Erweckung Lazari« vollauf erklären würde.

erscheint. Werden die übrigen Reste richtig als der vorn etwas über das Grab geneigte Engel und die beiden anderen Frauen gedeutet, so ergibt dies eine naturgemäße Abrundung der Composition. Gegen das Kapelleninnere hin stellt sich als ihre Fortsetzung dar die »Begegnung der heil. Maria Magdalena mit dem auferstandenen Christus«. Letzterer neigt sich in blauem Mantel zu der vor ihm kauernden Maria Magdalena herab, welche beide Hände nach ihm ausstreckt; er erhebt segnend die Rechte und hält in der Linken einen ehemals goldenen Stab, an welchem eine weiße Fahne mit aufgelegtem Kreuze flattert. Die Anordnung der Scene erinnert an jene des Secretsiegels des Prager Erzbischofes Ernst von Pardubitz, das beim Abbrechen des Altares der 1357 geweihten Marienkirche gefunden wurde [1]) (Abb. 11), und bewegt sich hinsichtlich der Stellung der Figuren zueinander sowie des Knieens der Maria Magdalena in einem auch bei anderen gleichzeitigen Arbeiten nachweisbaren Schema. Da unter den Tafelbildern der linken Wand des vorderen Ostfensters die heil. Maria Magdalena begegnet, so können die Wölbungsbilder als eine ergänzende Illustration der Geschichte dieser Heiligen betrachtet werden.

Wie in der Marienkirche und in der Katharinenkapelle der Bilderschmuck mit den Reliquienerwerbungen Karls IV. im Zusammenhange blieb, so war dies auch in der Kreuzkapelle der Fall, da die in die Rahmen eingelassenen Reliquien mit ihren Aufschriften eine fortlaufende, vom gleichen Geiste durchwehte Erklärung abgaben und zu den Tafelbildern gehörten. Die Wandmalereien ergänzen theilweise die in den Tafelbildern berührten Gedanken, greifen aber auch theilweise auf die Apokalypsedarstellungen zurück, welche schon bei der Marienkirche in so hohem Grade berücksichtigt worden waren. Vielleicht war sogar die Hervorkehrung eines gewissen Zusammenhanges der Wand- und Tafelmalereien beabsichtigt, da in der Westfensternische gerade die 24 Ältesten dargestellt wurden, welche in symbolischer Beziehung zu den meist mit bedecktem Haupte abgebildeten zwölf Propheten der Juden sowie zu den zwölf Aposteln der Christen begegnen.[2]) Da die beiden letztgenannten Gruppen auf den Tafelbildern der Kreuzkapelle sich vorfinden und die Apokalypsedarstellungen außer dem thronenden Herrn nur auf die 24 Ältesten vor dem Lamme Bezug nehmen, so scheint sich thatsächlich ein Faden des Zusammenhanges der Wand- und Tafelbilder herausschälen zu lassen, auf dessen offenkundiges Vorhandensein auch bei dem Bilderschmucke der beiden Ostfensternischen hingewiesen wurde.

Ein Vorbild für die eigenartige Ausstattung der Karlsteiner Kreuzkapelle, durch welches Karl IV. zu einer von allem Herkömmlichen abweichenden Ausschmückung angeregt werden konnte, lässt sich nicht nachweisen. Doch scheinen die Gedanken, welche sie bestimmten, dem späten Mittelalter insbesondere für die Ausschmückung der Burgkapellen nicht unbekannt gewesen zu sein, wie insbesondere ein Vergleich mit den nicht viel später entstandenen Wandgemälden der Burgkapelle zu Zwingenberg am Neckar [3]) lehrt. Mehr als die Hälfte der in letzterer erhaltenen Darstellungen deckt sich mit Karlsteiner Bildern,[4]) so die zwölf Apostel, die Heiligen Veit, Ursula, Dionys, Johannes der Täufer, Katharina, Barbara, Agnes, Margareta, Mauritius, Wenzel, Karl d. Gr., Kaiser Heinrich, Elisabeth, fünf heil. Streiter, die Kreuzigung, die Verkündigung Mariä und die Anbetung der Könige, während für die Madonna in der Glorie das apokalyptische Weib mit Sternenkrone und Sonnengürtel herangezogen werden könnte. Die Heiligen Marinus, Wilhelm, Eustachius, Achaz und Georg [5]) dürften wie der heil. Mauritius noch hinter jenen Karlsteiner Speer- und Schildträgern stecken, welche wegen Fehlens der Attribute nicht näher bestimmt werden konnten. Sehr auffallend bleibt an der von Böhmen so weit entfernten Stätte die Einbeziehung des heil. Wenzel, der irrthümlich als »rex« bezeichnet und dargestellt ist. In Zwingenberg und Karlstein ergibt sich eine merkwürdige Übereinstimmung der Kategorien der Darstellungen und zahlreicher Einzelheiten. An beiden Orten sind den Aposteln, heil. Jungfrauen und Witwen Kaiser, Könige und Fürsten, Kriegsmänner und Ritter, welche zu den Heiligen der Kirche zählen, angereiht und zur Ausschmückung eines kirchlichen Raumes in stattlicher Zahl verwendet. Diese nicht häufig begegnende Anordnung, welche Oechelhaeuser von dem Zwingenberger Burgherrn durch die Rücksicht auf die Heiligen seines Standes bestimmt sein lässt,[6]) erweitert sich bei dem Karlsteiner Burgherrn, der selbst Kaiser und König war, zu einer noch umfassenderen Darstellung heil. Herrscher und Streiter; sie erscheinen hier wie dort mit den Abzeichen ihrer Würde und im Zeitcostüme ritterlicher Krieger mit Panzer, Schwert, Lanze, Fähnlein, Schild udgl. Auch der Zug einer gewissen Überladung der Tracht ist an beiden Orten nicht zu bestreiten. Übereinstimmungen, wie das Schwert des älteren Jacobus, der Kelch des heil. Johannes Ev., der Pfeil der heil. Ursula, der Kopf in den Händen des heil. Dionysius, beruhen mehr auf einer allgemein giltigen Überlieferung als auf einer unmittelbaren Abhängigkeit der einen Darstellung von der anderen. Auffallend ist es dagegen, dass bei der Anbetung der Könige in Zwingenberg der Rücken Marias durch ein aufgerolltes Kissen gestützt und der rechts erscheinende Joseph mit einem Krückenstocke bedacht wurde wie in der Karlsteiner Kreuzkapelle. Noch überraschender bleibt die Anordnung des in der Tumba stehenden, die gesenkten Arme kreuzenden Schmerzensmannes über der Altarnische in Karlstein und Zwingenberg. Die Zwingenberger Wandgemälde, im ersten Viertel des 15. Jahrhundertes vollendet,[7]) können Karlsteins Ausschmückung nicht beeinflusst haben; ob letztere für die ersteren vorbildlich wurde, dürfte sehr schwer zu entscheiden sein. Finden sich aber thatsächlich Berührungspunkte zwischen den Zwingenberger Bildern und dem ältesten Cyklus von Hei-

---

[1]) Mittheilungen der k. k. Centralcommission, N. F. 16. Jahrg. (Wien 1890.) S. 200—201. — [2]) Detzel, Christliche Ikonographie I., S. 569. — [3]) Oechelhaeuser, Die Wandgemälde in der Burgkapelle zu Zwingenberg am Neckar. (Mittelalterliche Wandgemälde im Großherzogthum Baden, I. Band. Darmstadt 1893.) — [4]) Ebendas. S. 32, Anm. 1 ist davon abgesehen, den Karlstein in Böhmen in das für Zwingenberg berücksichtigenswerte Vergleichsmaterial einzubeziehn. — [5]) Die drei zuletzt Genannten waren in Karlstein durch Reliquien vertreten; vgl. Pessina, Phosphorus septicornis S. 414, 415, 425, 426 u. 427. — [6]) Oechelhaeuser, Die Wandgemälde in der Burgkapelle zu Zwingenberg. S. 20, Anm. 2. — [7]) Ebendas. S. 30 u. 31.

ligendarstellungen an den Wänden der Veitskirche zu Mühlhausen am Neckar,[1]) welche bekanntlich alte Tafelmalereien böhmischen Ursprunges aus dem 14. Jahrhunderte besitzt, so könnte vielleicht an letzterem Orte das Bindeglied zwischen Karlstein und Zwingenberg eingeschaltet werden. Denn wenn auch die Mühlhausener Veitskirche mit den Ausschmückungsgrundsätzen der Burgkapellen nicht auf die gleiche Stufe gestellt werden darf, so kann sie doch die Vermittlerin mancher aus Böhmen zuströmenden Anschauungen abgeben, die auch die Zwingenberger Malereien beeinflussten. In den letzteren begegnet vieles von der Ausstattung der Karlsteiner Kreuzkapelle, die wohl kaum das Vorbild für jene wurde, aber im Zusammenhange mit der Zwingenberger Burgkapelle erkennen lässt, dass auch ihr Schmuck auf Gedanken beruht, die außerhalb Böhmens nicht unbekannt waren und den Boden der deutschen Malerei noch später befruchteten. Gerade die Thatsache, dass der nicht häufig vorkommende Schmuck so zahlreicher heil. Könige und Krieger sich gleichfalls in der Unterkirche in Schwarzrheindorf findet, rückt die Wahrscheinlichkeit des Zusammenhanges der für die Karlsteiner Kreuzkapelle maßgebenden Grundsätze mit den Schöpfungen der deutschen Malerei immer näher; denn da sich weder in Böhmen selbst noch anderswo eine gleich innige Anknüpfung erweisen lässt, scheint wenigstens der Ausschmückungsgedanke von der deutschen Kunst nicht ganz unabhängig geblieben zu sein.

Die Tafelbilder und Wandmalereien der Karlsteiner Kreuzkapelle standen stets im Vordergrunde der auf Karlstein Bezug nehmenden kunstgeschichtlichen Erörterung; dieselbe knüpfte mit besonderer Vorliebe an die 133 Tafeln an, von welchen heute noch 126 im Schmucke der alten Farben und mit dem vor Jahrhunderten erhaltenen Goldgrunde den ebenso prächtigen als weihevollen Raum zieren. In dem Reichthume der vergoldeten Gipsornamente des Tafelgrundes und der Zieraten der Kleidung ist ebenso wie in der Edelsteinverkleidung der Wände oder in der selbst als Hintergrund der Nischenmalereien angeordneten Sternenimitation ein Zug der Pracht hervorgekehrt, welchem durch die innige Verbindung mit überaus zahlreichen Werken der Malerei jeder Anstrich schaustellerischer Überhebung um so entschiedener benommen ist, als die Kreuzkapelle nach der Absicht des Erbauers durchaus nicht jedem zugänglich sein sollte. Einige Kästen mit schönen alten Beschlägen dienten einst zur Aufbewahrung der wichtigsten Privilegien und Urkunden Böhmens; in zwei Schränken hängen alte kunstvoll gestickte Messgewänder. Reliquien, alte Handschriften und andere Denkwürdigkeiten, von denen die alte, schon Balbin bekannte Glocke (Abb. 7) und zwei dem 16. Jahrhunderte entstammende Emailleuchter Beachtung verdienen, sind in verschlossenen Glaskästen ausgelegt. Von Holzsculpturen hat sich überaus wenig erhalten; außer einem die vollen Arme übereinander kreuzenden, gedrungenen Schmerzensmanne[2]) begegnet nur noch eine in der Ausbiegung stark manierierte heil. Jungfrau in blaugefüttertem, weißem Mantel, unter deren Füßen ein gekrönter König im Purpurkleide liegt. Die daneben stehende Christusfigur stößt durch eine gewisse Roheit des derben Kopfes mit der stark vortretenden Unterlippe ab. Einfach, aber geschmackvoll ist ein Pult aus Cedernholz, dessen pyramidenförmig zulaufende vier Seitenflächen eingelegte Kreuze und Sterne zieren; zwei fialenartige Aufsätze mit Kreuzblumen bilden die Bekrönung (Abb. 15), während die Halt gewährende Leiste mit Dreipässen geschmückt war. All diese Überbleibsel vergangener, schönerer Zeiten vermögen nicht die Aufmerksamkeit des Besuchers der Karlsteiner Kreuzkapelle dauernd von den Wand- und Tafelbildern abzuziehen, welche zu Karlsteins größten Sehenswürdigkeiten und zu Böhmens wertvollsten Bilderschätzen zählen.

---

1) Oechelhaeuser, Die Wandgemälde in der Burgkapelle zu Zwingenberg. S. 29, Anm. 2. — 2) Sedláček, Karlštein a. a. O. S. 54.

Abb. 11. Secretsiegel des Prager Erzbischofes Ernst von Pardubitz, gefunden in der Karlsteiner Marienkirche.

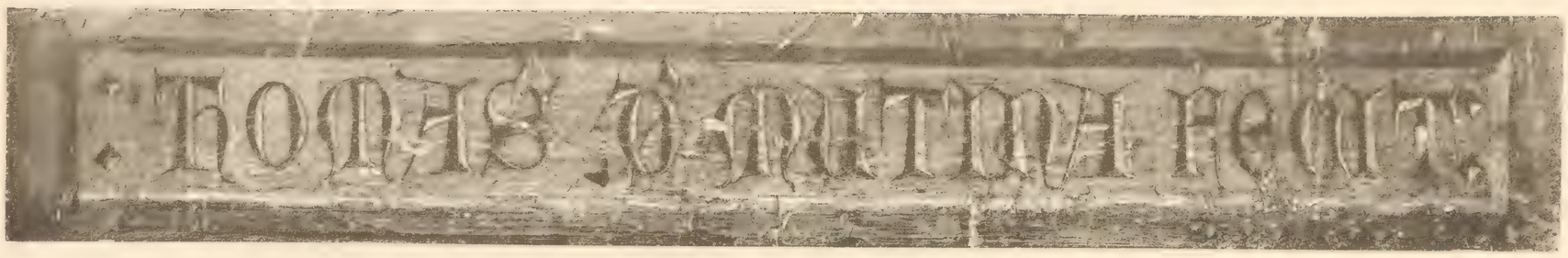


Abb. 12. Künstlerinschrift auf dem Karlsteiner Tafelbilde des Schmerzensmannes.

VI.

Die Tafelbilder des Thomas von Modena;

der Budnianer Altar und zwei verlorene Cyklen Karlsteiner Wandgemälde.

Eine Sonderstellung unter den Karlsteiner Tafelmalereien nehmen die von Thomas von Modena [1]) ausgeführten Werke ein, denen in entsprechenden Künstlerinschriften ein verlässliches Ursprungscertificat beigegeben ist. Das eine derselben, ursprünglich unmittelbar über der Hochaltarnische der Kreuzkapelle angeordnet und 1780 nach Wien überführt, befindet sich heute in der Gemäldegalerie des kunsthistorischen Hofmuseums zu Wien, das andere, minder vollständig und weniger gut erhalten, noch in der Karlsteiner Marienkirche.

Das Wiener Altarwerk besteht aus dem Mittelstücke, welches die Madonna mit dem Kinde bietet, und zwei Seitenbildern mit den Darstellungen des heil. Wenzel und des heil. Palmatius zur Rechten und Linken der Gottesmutter (Taf. I). Im Dreiviertelprofil die rechte Seite des anmuthigen Kopfes zeigend, erscheint Maria in dunkelblauem, grüngefüttertem Mantel, der mit feingezeichneten Goldornamenten durchwirkt und über den durchsichtigen weißen Schleier emporgezogen ist; unter letzterem schlägt der Schimmer des blonden Haares durch. Mit beiden Unterarmen stützt die Gottesmutter das blondgelockte Kind, um dessen Unterleib und Füße ein zinnoberrother, den Oberkörper vorn freilassender Mantel mit goldenem Granatäpfelmuster geschlagen ist; denselben hält auf den Schultern eine schmale Schnur fest, an welcher eine rothe Koralle hängt. Mit der Linken umfasst das Christuskind den rechten Vorderfuß eines weißen Hündchens, das ein rothes Perlen- oder Korallenhalsband trägt und den Kopf mit vorgestreckter Zunge nach dem ihm entgegengehaltenen Zeigefinger der Rechten umwendet. Die Blicke der Mutter und des zu ihr emporschauenden Kindes, in dessen mäßig geöffnetem Munde die weißen Zähnchen sichtbar werden, begegnen einander voll Innigkeit und fragender Erwartung. Unter dem Bilde zieht sich die Inschrift hin:

· QUIS OPUS HOC FINXIT THOMAS DE MUTINA PINXIT:∼
· QUALE UIDES LECTOR RARISINI (?) FILIUS AUTOR:∼

Zur Rechten der Madonna steht der heil. Wenzel mit rother Dogenmütze, deren Goldsaum sechsblättrige Rosetten eingepresst zeigt. Der mit Hermelin gefütterte Purpurmantel, den eine runde Agraffe zusammenhält, ist leicht über dem rechten, silbergepanzerten Oberarme zurückgeschlagen, wodurch der grünliche, golddurchwirkte Lendner mit blauem und rothem Streifen sichtbar wird, den die an der rechten Seite herablaufende Schnürung und ein reichgeschmückter Gürtel an den schlanken Leib anschmiegen. Zwei feine Kettchen ziehen sich rechts und links von der Mantelagraffe über die Brust. Die Rechte, fast auf dem Griffe eines am Gürtel befestigten Schwertes ruhend, umfasst den braunen Schaft eines roth-

[1]) J. Qu. Jahn, Etwas von den ältesten Malern Böhmens a. a. O. S. 11 u. f. — Passavant, Über die mittelalterliche Kunst in Böhmen und Mähren a. a. O. S. 212—213. — Crowe u. Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei II. S. 382—383. — Woltmann, Buch der Malerzeche in Prag. S. 37 u. 38; Geschichte der Malerei I. S. 393 u. 467. — Engerth, Kunsthist. Sammlungen d. Ah. Kaiserhauses. Gemälde. I. S. 314 bieten das Wesentlichste über die Werke des Meisters mit weiteren Litteraturnachweisen. — Seroux d'Agincourt, Denkmäler der Architektur, Sculptur und Malerei vom 4. bis zum 16. Jahrhundert. (Revidiert v. Quast.) III. 2, Taf. 133, Abb. 1 bringt eine ungemein schwache Reproduction des Wiener Altarwerkes, von welchem bereits seit einigen Jahren vortreffliche Aufnahmen existieren. — Wocel, Některé výsledky archaeologické cesty roku 1852 konané. (Časopis českého museum, Prag 1853.) S. 96 u. f. Tomáš z Mutiny a malby jeho v Karlšteině a v Trevisu.

weiß-rothen, goldgemusterten Fähnleins, die Linke ruht auf dem goldumränderten Silberschilde, der den einköpfigen schwarzen Adler zeigt; letzterer tritt in reliefartiger Arbeit vor.

Das Seitenstück bildet zur Linken der Madonna der heil. Palmatius, ein jugendlicher Heiliger in blauem, weißgefüttertem Mantel, von welchem sich Hals und Arme in schimmernder Silberrüstung wirkungsvoll abheben. Den weißen Lendner, dessen Granatäpfelmusterung in Gold, Grün und Roth steht, schmückt auf der Brust ein rothes, mit noch reicherem Goldmuster durchwirktes Kreuz, in welchem an der Kreuzungsstelle des Stammes und der Arme noch ein goldenes Schildchen mit rothem Kreuze eingesetzt ist. Ein grüner, goldverzierter Streifen, der an der linken Seite des Lendners herabläuft, löst die feine Linie des Oberkörpers vom Mantelgrunde los. In dem reichgeschmückten Gürtel gewahrt man rechts und links den Dolch und das Schwert, um deren Griffe die zartgliedrigen, von der Mantelagraffe über die Brust herabfallenden Kettchen befestigt sind. Die gepanzerte Rechte legt sich um den Schaft eines weißen Fähnchens mit rothem Kreuze, die Linke auf die Parierstange des Schwertes, dessen großer runder Knauf wiederum die Kreuzesziер bietet.

Von dem gleichen Meister wie das eben beschriebene Altarwerk stammen zwei noch in Karlstein aufbewahrte Flügel (1·3 *m* × 0·52 *m*) eines Triptychons, welche einmal Maria mit dem Kinde, das anderemal den Schmerzensmann bieten (Taf. II); über beiden Darstellungen (0·58 *m* × 0·32 *m*) sind Engel und in den kleinen Nischen der Rahmen Heiligen- sowie musicierende Engelsgestalten angeordnet. Der zweite Flügel ist mit dem Namen des Künstlers bezeichnet (Abb. 12) und stimmt in der Einzelausführung der beiden strebepfeilerartigen Vorsprünge, in dem die Hauptdarstellung umschließenden Spitzbogen und in seiner Decoration, in der Behandlung der Basen, Schäfte und Capitäle beider den Spitzbogen tragenden Säulen, in der Umrahmung der Bogenfelder mit dem ersten so überein, dass auch der nicht signierte Theil als zu demselben Werke zählend betrachtet werden muss wie jener mit dem Meisternamen.

Die Madonna des linken Flügels (Taf. III) erscheint in einem blauen, weißgefütterten Mantel mit braunrothem Saume;[1]) derselbe ist über den durchsichtigen weißen Schleier gezogen, durch welchen wie bei der Wiener Madonna das blonde Haar durchschimmert. Am rechten Arme wird ein braunes Unterkleid sichtbar. Maria trägt das Christuskind, um dessen Füße ein rothes, blaugefüttertes Tuch geschlagen ist; von demselben hebt sich lebhaft das lichtgelbe Kinderkleidchen ab, dessen kurze Ärmel das Hemd am linken Arme sichtbar werden lassen. Das Kind sitzt auf dem linken Unterarme der Mutter, welche mit der ringgeschmückten Rechten das um die Füße geschlagene Tuch zusammenhält, erfasst mit der Linken den Halssaum Marias und erfasst ihr Kinn liebkosend mit der Rechten. Die Nimben des Kindes und der Mutter heben sich reliefartig von dem feingemusterten Goldgrunde ab und wechseln untereinander wie bei dem Schmerzensmanne in den Ziermotiven; am Gewande und Nimbus Marias sind einige Stellen ausgesprungen. Im Bogenfelde über der Gottesmutter erscheint das Brustbild eines blaugeflügelten Engels, der einen rothen Mantel über dem goldgemusterten, blauen Panzer und in dem blonden Haare einen Kranz weißer Rosen trägt;[2]) die Rechte umfasst eine Lanze, die Linke hält das auf Psalm LXIX, 2 Bezug nehmende Spruchband: DEUS IN | ADIUTO | RIUM MEUM | INTENDE | DOMINE | [A]D ADIU[VAN]DUM [ME FESTIN]A · Die Außennischen des linken Pfeilers zeigen oben einen bärtigen Heiligen in grauem Mantel über blauem Unterkleide, der die Rechte belehrend erhebt und in der Linken ein Buch trägt, und unter diesem einen blonden jugendlichen Mann, der in rosafarbenem Mantel über rothem Unterkleide dargestellt ist und sich eben anschickt, in ein von der Linken gehaltenes goldenes Buch zu schreiben. Die Innennischen dieses sowie des gegenüber angeordneten rechten Rahmenpfeilers bieten vier musicierende Engelsgestalten, liebreizende, nimbierte Jungfrauen, welche die Orgel,[3]) Laute, eine Art Tambourin und die Geige spielen. Sie tragen Gewänder, an welchen vorn goldene, rothe und schwarze golddurchwirkte breite Streifen herablaufen, in Weiß, Blau und Rosa, vereinzelt über der Alba, über rothem sowie blaulasiertem Unterkleide; in den blonden Haaren ist ein rother Diademreif gleichsam eingeflochten. Die beiden oberen Gestalten blicken zur Gottesmutter herab, die beiden unteren empor. Über dem rechten Pfeiler steigt eine Fiale aufwärts, deren Seitennische einen bärtigen Heiligen in rother Casula umschließt; über letzterer hängt das weiße, mit schwarzen Kreuzen besetzte Pallium herab, während unter der Casula außer einem goldgesäumten, blauen Unterkleide noch die Alba hervorschaut.

Das Mittel- und Hauptbild des rechten Flügels bietet in violetter Tumba den nackten Schmerzensmann, welcher die übereinander gekreuzten Arme auf den Tumbenrand legt. Das Gesicht, welches blonde, auf beide Schultern fallende Haare umrahmten, ist ganz zerstört; ein Theil des Nimbus, des Oberkörpers und des Tumbenrandes ist ausgesprungen. Unterhalb des letzteren steht auf grauem Grunde in schwarzen Majuskeln die Inschrift (Abb. 12): : THOMAS DE MUTINA FECIT : Der rothgeflügelte Engel, welcher in dem Bogenfelde über dem Schmerzensmanne angeordnet ist, trägt über weißem, mit braunen goldgemusterten Säumen versehenem Kleide eine blaue, auf der Brust gekreuzte Stola, welche goldene Granatäpfel zieren; in den blonden Haaren des etwas ausgesprungenen Kopfes liegt ein rothes Diadem. Der Zeigefinger der Rechten ist deutend erhoben; die Linke hält das nach abwärts aufgerollte weiße Spruchband, dessen schwarze

---

[1]) Sedláček, Karlštein a. a. O. S. 22 bietet eine für stilkritische Vergleichung vollständig unzulängliche Abbildung; desgleichen Grueber Kunst des Mittelalters in Böhmen III. S. 114, Abb. 127, wo die Gesichtsform und der Ausdruck ganz anders als auf dem Bilde selbst sind. — [2]) Sedláček Karlštein a. a. O. S. 22 zeigt wesentliche Abweichungen des Kopftypus. — [3]) Darnach bezeichnen Grueber, Kunst des Mittelalters in Böhmen III. S. 114, Abb. 126 und Sedláček, Karlštein a. a. O. S. 55 die Dargestellte als die heil. Cäcilie.

Majuskelinschrift lautet: ECCE CON[CI] ‖ P[IE]S ET ‖ PARIE[S]; [1]) damit wird der Dargestellte als Erzengel Gabriel erweisbar.

Nur an dem linken Pfeiler dieses Flügels sind zwei Nischenbildchen erhalten. Das obere zeigt Johannes den Täufer in grünem, weißgehöhtem Mantel über zottigem Unterkleide, das wie der Bart braun ist; mit dem Zeigefinger der Rechten deutet er auf das von der Linken herabrollende Schriftband: EGO | VOX | CLA | MAN | TIS | IN DE | SER | TO | PARA | TE UIAM | DOMINI. Unter dem Täufer legt ein grauhaariger Heiliger, über dessen blaugrauem Unterkleide ein weißer Mantel in schönen Falten liegt, die segnende Rechte auf ein Buch. Eine nähere Bestimmung der Person ist wie bei den Nischenfiguren des linken Flügels infolge Mangels eines unterscheidenden Attributes unmöglich.

In der Karlsteiner Marienkirche wird außer den Resten des eben besprochenen Flügelaltares noch ein zweites, vollständig erhaltenes Altarwerk aufbewahrt, das einst den Hauptaltar des Palmatiuskirchleins in Budnian am Fuße Karlsteins zierte. Das Mittelstück des dreitheiligen Altarwerkes ist ohne Hinzurechnung des Rahmens 1·655 *m* hoch und 0·915 *m* breit; die Dimensionen der Flügelscenen betragen 0·79 *m* × 0·4 *m*.

Im Mittelstücke, dessen Goldgrund etwas ausgesprungen ist, zeigt der nur mit weißem Lendenschurze bekleidete Christus das Mal der erhobenen Linken und hält die Rechte oberhalb der noch triefenden Brustwunde (Taf. XLVIII); Blutstropfen perlen unter der grünen Dornenkrone über Stirne und Antlitz. Zur Rechten Christi steht in schimmernder Rüstung, die der zurückgeschlagene golddurchwirkte Mantel mit graubraunem Futter zur vollen Geltung kommen lässt, der heil. Palmatius mit einem goldschimmernden, rothen Herzogshute, dessen Goldreif mit Perlen und Edelsteinen besetzt ist. An gelbgesäumtem, rothem Wehrgehänge sind Schwert und Dolch angebracht; die Schnabelschuhe sind roth. Die Rechte ruht auf einem aufrechtstehenden weißen Schilde, den ein rothes Kreuz schmückt; die Linke ist wie beschwörend erhoben und dem Beschauer mit voller Handfläche zugekehrt. Der links neben Christus stehende Heilige in grünem, violettgefüttertem Mantel wird durch den goldgemusterten, rothen Herzogshut, an dessen Goldreif rothe und grüne Edelsteine sitzen, und durch den einköpfigen schwarzen Adler auf dem weißen Schilde an der linken Seite und auf dem weißen Fähnlein des von der Rechten umfassten rothen Lanzenschaftes als der heil. Wenzel charakterisiert. Der graue, schwarzgemusterte Lendner ist an den Ärmeln und auf der Brust sowie unten herum mit braunem Pelze besetzt. Die schimmernden Schienentheile contrastieren an den Oberschenkeln mit grünen Beinkleidern, über welchen sie durch rothe Lederriemen festgehalten werden. Vom linken Arme ist fast ganz das Schwert in schwarz und roth gemusterter Scheide verdeckt. Eine braunrothe Schnur hält den leicht auf den Schultern liegenden Mantel unter dem Halse zusammen. Über den drei Hauptfiguren des Mittelstückes schweben drei Engel, deren Gewänder weiß, blau und grau sind; die unteren Seiten der rothgelben, rothen und grünen Flügel kehren in Grau, Grün und Gelb das Streben nach Farbenabwechslung hervor. Der eine hebt den Deckel vom Rauchfasse, das er dem rosig angehauchten Gesichte nähert, als ob er die Glut durch Hineinblasen anfachen wollte, der zweite schwingt ein herabhängendes, thurmartiges Rauchfass in der Linken und der dritte läutet mit einer von der Rechten umfassten Glocke.

Die Innenseiten der Flügel bieten oben links und rechts die Verkündigung Mariä und die Geburt Christi, unten die Darstellung im Tempel und die Anbetung Christi durch die heil. drei Könige. Auf der Verkündigungsscene kniet in einer Stube bei einem gelben Bücherschreine, in dessen Fächern mehrere grün, blau und roth gebundene Bücher liegen, Maria vor einem Pulte, über welches der rechte Zipfel ihres blauen, gelbgefütterten Mantels geschlagen ist; auf demselben liegt das aufgeschlagene, rothe Buch. Die nimbierte heil. Jungfrau, welche die Hände in der Brusthöhe über dem rothen Unterkleide kreuzt, wendet sich zurück nach dem von links nahenden Engel, dessen grüngefütterter Brocatmantel goldene Granatäpfel auf Purpurroth zeigt und von dem weißen Unterkleide lebhaft absticht. Buntes Farbenspiel schimmert auf den grün, rothgelb und blau behandelten, innen weißen Flügeln. Segnend erhebt der Engel die Rechte, während die Linke einen braungelben Kreuzesstab trägt, um welchen sich ein leeres Spruchband emporschlängelt. Die obere Scene des rechten Flügels führt die Erzählung der Begebenheiten aus dem Leben Christi und Mariä weiter in der Geburt Christi, die in eine kreuzförmig gewölbte Halle verlegt ist. Maria kniet in blauem Mantel über rosafarbenem Unterkleide vor dem nackten Christuskinde, das auf dem Mantelzipfel zwischen ihr und Joseph liegt. Der letztere trägt ein graublaues, grüngefüttertes Unterkleid und einen rothen Mantel; die Linke hält die geöffnete Laterne, die Rechte ist wie zur Abwehr des Zugwindes ein wenig erhoben. Der im Vordergrunde stehende Krug und das Waschfass mit dem über seinen Rand herabhängenden weißen Tuche tragen einen idyllischen Zug in die Darstellung. Unter der Verkündigung Mariä vollzieht sich die Darstellung Christi im Tempel, der als eine gothisch gewölbte Halle mit einem viertheiligen Maßwerkfenster zwischen zwei zweifeldrigen Spitzbogenfenstern aufgefasst ist; in denselben finden sich Fischblasenmotive. Im Vordergunde ist der weißgedeckte, tumbenartige Tisch aufgestellt, dessen Untersatzwände spätgothische, an durchschneidendes Stabwerk anklingende Verzierungen schmücken; auf demselben steht das nackte Kind, dessen erhobene Rechte Maria mit der linken Hand umfasst. Sie trägt weißen Schleier und über rosafarbenem Unterkleide ein gelbgefüttertes, blaues Gewand. Hinter der Gottesmutter erscheinen drei weibliche Gestalten; die vorderste hebt mit der

---

[1]) Luc. I, 31. Ecce, concipies in utero et paries filium. Diese eigentlich zur Madonnendarstellung gehörige Inschrift leitet zu der Vermuthung, dass die Aufsatzstücke der beiden Flügel später einmal vertauscht wurden; denn die andere, heute über der Madonna angebrachte Inschrift passt besser zum Schmerzensmanne.

eigenthümlich gespreizten Linken den rothen, grüngefütterten Mantel auf, der leicht auf der linken Schulter liegt, sodass das blaue Kleid, dessen Brustausschnitt mit einem zurückgeschlagenen weißen Kragen besetzt ist und ein Goldmieder sichtbar werden lässt, zur vollen Geltung kommt. Die aus weit herabfallendem weißem Ärmel hervorschauende Rechte trägt in einem oben spitz zulaufenden Bauer zwei weiße, zum Opfer bestimmte Tauben, welche ganz verschüchtert nebeneinander kauern. Der breite Aufbau des Kopfputzes und des Schleiers der daneben stehenden Frau, deren weißes Hemd aus dem gelben Kragen des rothen Gewandes sauber behandelt hervorleuchtet, stimmen zu der Kopftracht im letzten Viertel des 15. Jahrhundertes, an dessen Rüstungen auch die Kleidung des heil. Wenzel und des heil. Palmatius gemahnt. Auf der anderen Seite des Tempeltisches steht ein grauhaariger Priester in grauer, schwarzgemusterter und mit schwarzem Pelze besetzter Schaube; die niedrige goldene Mütze ist mit grauem Pelze umsäumt. Er schickt sich eben an, das Kind mit den unter weißem Tuche verhüllten Händen zu erfassen, und ist auf den das Kind darbringenden Priester oder auf Simeon zu deuten. Von den drei hinter ihm sichtbaren Männern ist der über dem Christuskinde auftauchende graubärtige Greis in grauviolettem Gewande nach der Ähnlichkeit des Typus mit den Darstellungen der Geburt Christi und der Anbetung der Könige auf den heil. Joseph zu beziehen; eine bestimmte Deutung des blonden Jünglinges und des am Rande erscheinenden Mannes, der blauen Rock, rothe Hosen und eine weißumränderte schwarze Mütze trägt, ist nicht möglich. Auf dem rechten Flügel begegnet unter der Geburt Christi die Anbetung durch die heil. drei Könige. Dieselbe spielt sich in einem verfallenen Stalle ab, auf dessen Dachbalken etwas Stroh liegt. Vorn sitzt Maria in blauem Mantel und rosafarbenem Unterkleide, hält das nackte Kind mit der Rechten auf dem rechten Knie und erhebt die Linke gegen den vor ihr knieenden greisen König, der ein Goldgefäß mit gewelltem Deckel darbringt. Seine Kleidung ist ungemein farbenreich. Ein gelber Gürtel umspannt das violette Gewand, das am Halse golden, unten grün gesäumt ist. Am linken Oberschenkel werden lichtgrüne Beinkleider sichtbar; den weiten Ärmel umspannt oben ein grüner Streif. Der zweite braunbärtige König in rothem Mantel über grauviolettem Unterkleide trägt in den Händen ein goldenes, kelchartiges Gefäß, dessen Deckelrand Lilienornamente umkränzen; seine würdevolle Haltung hat fast etwas vom Zuge der auch bei Dürer hervortretenden Anschauungen an sich. In grauem, grüngemustertem Wams, das überall mit weißem Pelz besetzt ist, tritt hinter dem ersten Könige der dritte in Mohrengestalt heran; grüne, enganliegende Beinkleider, rothe Faltenstiefel, ein violetter Hut mit Krone, welchen die Linke wie zum Gruße schwenkt, und der von der Rechten emporgehaltene Goldpokal vervollständigen nebst dem violetten Gürtel für das in schwarzer Scheide steckende Schwert die gerade bei dieser Gestalt mit Vorliebe hervorgekehrten Farbengegensätze. In der Thür des Stalles sucht Joseph, der über blauem Unterkleide mit gelben Ärmeln einen rosagefütterten, violetten Mantel trägt, die von der Linken gehaltene, brennende Kerze wieder mit erhobener Rechten vor Luftzug zu schützen.

Die Außenseiten der geschlossenen Flügel (Taf. XLIX) zeigen links Christus am Ölberge und die Geißelung, rechts die Kreuzigung und die Auferstehung Christi. Christi Gebet am Ölberge ist in eine Gebirgslandschaft verlegt, zwischen deren sich aufthürmenden Felsen die Thürme einer Stadt auftauchen. Aus derselben kommt eben eine Schar Lanzenträger, auf deren Helmen das Licht spielt; ihr Führer in rothem Wams hat eben an der Seite des gelbgekleideten Judas, der in der Linken den Geldbeutel trägt und mit der Rechten nach Jesus deutet, die Pforte des den Garten umschließenden, gelbbraunen Bretterzaunes durchschritten und beleuchtet mit einer Fackel den Weg. Christus kniet in grauviolettem Mantel mit gefalteten Händen neben dem schlafenden Petrus, hinter welchem wie hinter dem Herrn noch die beiden anderen Jünger schlummern. Die Andeutung des Abendrothes über den rothgedeckten Stadtthürmen betont die Zeit, in welche der Vorgang zu verlegen ist. In der Geißelungsscene erscheint die nur mit weißem Lendenschurze bekleidete Gestalt des aus zahlreichen Wunden blutenden Christus neben der Geißelsäule; seine Hände sind gefesselt, und um seine Brust und unter die Arme ist die Schlinge eines Strickes gelegt, welcher durch den oben an der Geißelsäule befestigten Ring läuft und von einem Henkersknechte mit der Linken erfasst wird, um den Körper emporzuziehen. Ein brauner Gürtel hält den rothen Kittel des Knechtes zusammen, unter welchem an beiden Armen und am linken Oberschenkel das weiße Hemd mit der gebräunten Haut contrastiert; die Füße stecken in schwarzen Schuhen, deren Ränder zackenartig geschlitzt sind. Während dieser Knecht die Rechte zum Schlage erhebt und mit der Linken das Seil anzieht, holt sein Gefährte, welcher einen eigenartig aus grünen Blättern zusammengeflochtenen Hut trägt, mit der von beiden Händen umfassten Geißel zum Schlage aus. Zwei Geißeln und ein Ruthenbündel liegen auf dem Boden. Die Kreuzigung ist wieder in eine bergige Landschaft verlegt, aus deren Hintergrunde die Mauern, Häuser und Thürme einer Stadt mit rothem Ziegelbelage grüßen. An braunschwarzem Kreuze mit kleinem Titulus hängt Christus, dessen Arme straff angezogen sind; im Haare liegt die Dornenkrone, um die Hüften das weiße Lendentuch. Maria blickt schmerzbewegt zum Sohne empor, hält in der Linken das eine Ende des über den Kopf gezogenen weißen Schleiers und lässt die Rechte schlaff an dem grauen Mantel herabhängen, der das hochgegürtete violette Unterkleid fast ganz verhüllt. Wie fassungslos starrt der blonde Johannes in rothgefüttertem violettem Mantel über grünem Unterkleide vor sich hin und schlägt die eine Hand über die andere. In der Auferstehung Christi, die unterhalb der Kreuzigung die Darstellungen aus der Geschichte Christi abschließt, hält der Meister den Hintergrund einer bergigen Landschaft fest. Aus violetter, viereckiger Tumba, deren Deckel ein weißgekleideter Engel mit rothen, innen weißen Flügeln beiseite schiebt, steigt Christus in rothem Mantel, mit der Rechten segnend und in der Linken den braunen, oben kreuzgeschmückten Schaft einer weißen Fahne mit rothem Kreuze haltend. Vorn wendet ein grüngekleideter Kriegsknecht, dessen weiß und roth geschuppter Schild an violettem Riemen hängt, sich staunend nach dem Auferstehenden zurück und stemmt sich kraftvoll mit der Linken auf den unteren

stufenartigen Rand der Tumba, hinter welcher ein zweiter Wächter in gelbrothem Turbane und violettem Gewande noch schläft, während der behelmte Kopf eines Morgensternträgers eben am Kopfende der Tumba auftaucht.

Der Budnianer Palmatiusaltar, dessen künstlerische Eigenthümlichkeiten noch später kurz behandelt werden, schließt weder an die Arbeiten des Thomas von Modena noch an die Tafelbilder der Kreuzkapelle an,[1]) sondern entstammt einer späteren, von anderen Kunstanschauungen beeinflussten Zeit. Schon die Rüstung der beiden Heiligen ist ganz verschieden von den Rüstungen der Karlsteiner Wand- und Tafelbilder und entspricht einem beträchtlich späteren Typus. Ebenso verhält es sich mit dem Kopfputze der Frauen auf der Darstellung im Tempel[2]) oder mit den am Rande zerschnittenen Schuhen des einen Henkersknechtes auf der Geißelungsscene,[3]) auf welcher auch das Hervorkehren weißer Wäsche charakteristisch wird. Das Altarwerk ist für die Budnianer Palmatiuskirche, eine Stiftung Karls IV., offenbar während der Regierung Wladislaws II. angeschafft worden und jetzt in der Karlsteiner Marienkirche aufgestellt. Obzwar nicht in den Kreis der karolinischen Malereien gehörig, bleibt der von Markowsky restaurierte Flügelaltar doch für die Geschichte der Malerei in Böhmen von nicht zu unterschätzendem Werte, da sich eine scharf ausgeprägte, wenn auch keineswegs hochstehende Künstlereigenthümlichkeit in ihm offenbart, die unter den Meistern der Wladislawschen Zeit immerhin Beachtung fordern darf. Letztere gebürt neben den Tafelbildern des Thomas von Modena und dem Budnianer Palmatiusaltare auch dem, was von den Karlsteiner Malereien verloren gieng und sich nur ganz vereinzelt aus Geschichtsquellen nachweisen lässt. Nächst dem Verschwinden des schon zu Ehemants Zeit als verloren bezeichneten Mittelbildes von dem ehemaligen Altare der Nicolauskapelle[4]) bleibt besonders der Verlust zweier Cyklen genau bestimmbarer Wandmalereien aus den Tagen Karls IV. zu beklagen.

In dem gerade während der letzten Jahre von den Grundmauern bis zum Dache vollständig restaurierten Karlsteiner Palas hat sich außer einigen Decken- und Wandvertäfelungen so gut wie nichts erhalten. Die Leibungen zweier Fenster bieten noch Überreste aufgemalter Wappen, welche wohl schließen lassen, dass in diesem Burgtheile, wenn man schon auf die Bemalung der Fensterleibungen Rücksicht nahm, auch andere Flächen dem Pinsel des Malers zugewiesen wurden. Thatsächlich zierte bis in die Tage Rudolfs II. die Wände des Kaisersaales ein Stammbaum der Luxemburger, welcher die Bildnisse der Vorfahren und Mitglieder des Herrscherhauses bot; die Ausführung reicht zweifellos in die Erbauungszeit der Burg zurück, da Karl IV. mit dieser Anordnung die Hervorkehrung eines persönlichen Interesses verband. Außer den Angaben der unter Rudolf II. durchgeführten Restaurierungsarbeiten, welche dieser Malereien des Palas ausdrücklich gedenken,[5]) sind für die Beurtheilung dieses Cyklus von besonderem Werte die Mittheilungen des brabantischen Gesandten Edmund de Dynter. Denn dieser fein beobachtende und über die Verhältnisse am Hofe Wenzels IV. gut unterrichtete Gewährsmann, welcher in mehreren Schlössern des Böhmerköniges freundliche Aufnahme gefunden und auch besonderen Festlichkeiten in Karlstein beigewohnt hatte, berichtet sowohl darüber als auch über die von ihm selbst in Augenschein genommenen Bildnisse des Stammbaumes der Luxemburger also:[6]) »Comites et barones et oratores sive nuncios regum et principum ad ipsum venientes honorifice, sicut regalem decet magnificenciam, (Wenceslaus rex) receptavit, benigne audivit et generose pertractavit, prout ego vidi de illustri Ernesto duce Austrie . . . quem in castro suo Karlestein solempniter ad prandium invitaverat, anno Domini M°CCCC°XIII° in mense octobri et cum domina regina facto prandio corizari et festivare fecit . . . . Pari modo ambaxiatores sive nuncios predicti quondam ducis Anthonii, cum quibus ego ad suam maiestatem fui missus, in predictis suis castris Karlesteyn, Toetzinck et Nuwenhuse benigne recollegit et graciose audivit et expedivit . . . Meque postea per manum capiens duxit in quandam aulam, in qua preciose imagines omnium ducum Brabancie, usque ad ducem Johannem Brabancie huius nominis tercium inclusive, sunt depicte, quas predictus Karolus imperator genitor suus inibi depingi fecerat, dixitque ad me, quod illa sua esset genealogia, quod ipse de propagine Troianorum, et signanter sancti Karoli magni imperatoris et inclite domus Brabancie, descendit, et quod Heinricus de Lucemburgo imperator, proavus suus, habuit filiam primi ducis Johannis Brabancie, ex qua genuit avum suum Johannem Bohemie et Polonie regem.«

Es kann gar kein Zweifel darüber herrschen, dass die von Edmund de Dynter gesehenen Bilder aller Herzoge von Brabant, welche Karl IV. hatte malen lassen und Wenzel IV. ausdrücklich als »sua genealogia« bezeichnete, mit dem zur Zeit Rudolfs II. verschwundenen »rod císaře Karla IV.« im Karlsteiner Palas identisch sind. Denn unter den Schlössern des Königs von Böhmen, die Edmund de Dynter selbst besucht und kennen gelernt hatte, konnte nur Karlstein einen Saal besitzen, welcher auf Veranlassung Karls IV. mit den Bildern der zum Luxemburger Hause gerechneten Her-

---

[1]) Sedláček, Karlštein a. a. O. S. 16 behauptet durchaus unzutreffend: »Obraz tento z doby Karlovy pocházející snad maloval M. Jetřich.« — Mikowec, Karlstein in »Malerisch-historische Skizzen aus Böhmen«. (Wien-Olmütz, 1860.) S. 185 erklärt das Werk für eine »echt karolinische« Arbeit; ähnlich S. 188. — Auge-Jitschinsky, Burg Karlstein a. a. O. S. 23 weisen es auch »den Zeiten Karls« zu, ebenso Heber, Böhmens Burgen, 1. Bd., S. 9. — [2]) Schultz, Deutsches Leben im 14. und 15. Jahrhundert. (Wien 1892.) Abb. 453. — [3]) Ebendas. S. 346 ist hingewiesen auf die Predigt des Geiler von Kaisersberg von 1498, in welcher gerügt wird: »Desgleichen nähet man zerstochen und zerschnitten schuh an allen orten« — [4]) Die Schildereien der böhm. Königsburg Karlstein a. a. O. S. 78. — [5]) Wocel, Relací o opravě hradu Karlšteina od r. 1597 a. a. O. S. 70 u. 71. Zeď příční, dělící na dvé síň nad ní, naproti kapli svatého Mikuláše založená, kteráž až pod palác, kde rod císaře Karla IV. vymalován byl, vyzdvižena jest. — Ze té světnice jest palác, na kterém rod císaře Karla vymalován byl, kteryžto palác všechen znova zopravován byl . . . zdi všechny vnitř (neb staré dynchování odpadlo) znova vápnem obvrženy a vydynchovány. — [6]) Edmund de Dynter, Chronica nobilissimorum ducum Lotharingiae et Brabantiae ac regum Francorum. (Herausgegeben von P. F. de Ram, Brüssel, 1854—1860, 3 Bände.) 3. Band, S. 73 u. 74, 6. Buch, 38. Cap.

zoge von Brabant ausgestattet worden war; die beiden anderen namentlich erwähnten Königsschlösser kommen ja nach ihrer Geschichte für eine Ausschmückung mit Bildern unter Karl IV., geschweige denn auf seine Veranlassung gar nicht in Betracht. Der betreffende Saal muss sich demnach in Karlstein befunden haben, welches Edmund de Dynter augenscheinlich am besten kannte und mehr als einmal gesehen hatte. Auch scheint der »palác, kde rod císaře Karla IV. vymalován byl« genau der »aula« zu entsprechen, in welcher Wenzel IV. selbst dem Brabanter Gesandten »sua genealogia« zeigte; die Einbeziehung aller Herzoge von Brabant in die letztere erklärt es vollauf, dass der König dem Ausländer jenen Theil der Ausschmückung seiner Burg persönlich zeigen wollte, welcher schon nach der Natur des Stoffes namentlich einem für Brabants Geschichte besonders Interessierten in außergewöhnlichem Grade sehens- und beachtenswert erscheinen musste. Die Thatsache, dass die in dem erwähnten Saale abgebildeten Herzoge von Brabant gerade mit Johann III. abschlossen, spricht auch dafür, die in Rede stehende Bilderfolge in Karlstein zu suchen. Denn da Johann III. von Brabant am 5. December 1355 starb,[1]) konnte eine Bilderreihe der Brabanter Herzoge, welche Karl IV. in einer seiner Burgen ausführen ließ, gerade bei der im Verlaufe des Jahres 1356 dem Abschlusse sich nähernden Ausschmückung des Karlsteiner Palas nur mit der Darstellung dieses Fürsten schließen. Sind die Gemälde, welche Edmund de Dynter in einem Saale eines böhmischen Königsschlosses sah, mit den Darstellungen des Stammbaumes der Luxemburger im Karlsteiner Palas gleichbedeutend, so heben offenbar die mitgetheilten Schlagworte der vom Könige Wenzel IV. selbst beigegebenen Erklärung seiner Genealogie bestimmte Einzelheiten der Stammbaumsbehandlung hervor. Sie griff in dem Streben, den Ursprung des Herrscherhauses bis in die sagendurchrauschten Tage einer grauen Vorzeit hinaufzurücken und dadurch ehrwürdiger zu machen, sogar auf die Trojaner zurück, berücksichtigte an hervorragender Stelle Karl den Gr. und die Reihe der Brabanter Herzoge, den eine Prinzessin dieses Hauses heimführenden Kaiser Heinrich VII. von Luxemburg und seinen Sohn, den König Johann von Böhmen. Wie Edmund de Dynter mit der Angabe, dass alle Herzoge von Brabant bis auf Johann III. dargestellt waren, Ausgangs- und Endpunkt der einen Reihe hervorhebt, so führt er den mit der Trojanerüberlieferung anhebenden Gesammtcyklus gerade bis zur Darstellung des Böhmerköniges Johann von Luxemburg hinauf, dessen großer Sohn Karl IV. die Ausführung dieses Wandschmuckes mit Betonung eines unverkennbaren Familienstolzes angeordnet hatte. Betrachtet man die wiederholte Darstellung Karls IV. und seiner Gemahlinnen in der Karlsteiner Marienkirche und Katharinenkapelle sowie nach dem Abschlusse der Wenzelslegende im Treppenhause des Hauptthurmes, dann wird man zur Annahme gedrängt, dass der Stammbaum der Luxemburger im Karlsteiner Palas als Schlussbilder den Kaiser und seine Gemahlinnen geboten haben müsse. Über Anordnung und Darstellung, über Auffassung und Behandlungsart der Dargestellten fehlt jeder Anhaltspunkt; außer den spärlichen Nachrichten ist nichts von dem zweifellos sehr umfangreichen Wandbilderschmucke geblieben, mit welchem Karl IV. einen der Haupträume Karlsteins zur Bewahrung ruhmreichen Gedenkens seines Hauses ausstatten ließ.

Ein ähnliches Schicksal war den Wandgemälden beschieden, welche sich einst in der Kammer oberhalb der Nicolauskapelle — angeblich der ehemals dem heil. Wenzel geweihten Hauskapelle des Kaisers — befanden und noch 1821 sichtbar waren.[2]) Der Gegenstand derselben lässt sich wenigstens nach den Angaben eines am Hofe Karls IV. wohlbekannten Gewährsmannes genau feststellen; er hängt aufs innigste zusammen mit einem Ereignisse, das gerade während der Erbauung Karlsteins in Prag sich abspielte und von dem in jener Zeit unmittelbar am Kaiserhofe lebenden Geschichtschreiber Johannes von Marignola in folgender Weise geschildert wird:[3])

Miraculum de incisione digiti sancti Nicolai.

Predictus namque Karolus imperator sancti Nicolai devocione allectus cum magna caterva nobilium venit ad monasterium predictum sancti Francisci et coram episcoporum, fratrum Minorum et sororum multitudine copiosa proprio cultellino pulpam digiti amputavit, magnifice decoravit, statim autem de incisura liquor sangwineus emanavit ac rubedo sangwinis ex utraque parte cultelli remansit. Quo viso miraculo coram omnibus cesar digitum et amputatam particulam et cultellum in cypho subterposito argenteo pre devocione ferventissima dereliquit. Ad predicti autem miraculi confirmandam veritatem sinceram aliud est miraculum subsecutum. Nam venerabilis Pragensis archiepiscopus Arnestus, Boemorum primas, volens conspicere oculis, quod auditu perceperat fidedigno, post dies aliquos perrexit ad ecclesiam supradictam et sibi oblatas particulas quasi probaturus dum simul applicat, tanta sunt unione coniuncte ac reunite, quasi nunquam passe fuissent aliquam incisuram. Quo viso miraculo idem antistes ad honorem predicti sancti et innovati miraculi altare construxit et dedicavit in memoriam temporum futurorum. Hanc eciam ystoriam idem gloriosus Karolus imperator in regali pallacio de Karlsteyn prope Pragam egregiis picturis in sua camera exaravit ad perpetuam memoriam sancti et gloriam ineffabilem summi dei, qui eius temporibus antiqua miracula innovavit.

Dasselbe Ereignis schildert auch Benesch von Weitmil im Anschlusse an den 1353 erfolgten Besuch Karls IV. im Prager Agneskloster, wo man dem Herrscher außer anderen Reliquien den Finger des heil. Nicolaus zeigte, welchen der Papst einst der Klosterstifterin Agnes, der Tochter Wenzels I., geschenkt hatte. Er stellt den Vorgang mit nachstehenden

---

[1]) Edmund de Dynter, Chronica duc. Lothar. et Brab. 2. Bd., S. 689, 5. Buch, 196. Cap. — [2]) Ambros, Burg Karlstein und ihre Restaurierung a. a. O. S. 50. — Auge-Jitschinsky, Burg Karlstein. S. 18. — [3]) Johannis de Marignola chronicon a. a. O. S. 521—522. — Die wortgetreue Mittheilung des Vorganges erscheint an dieser Stelle deshalb geboten, weil auf die damit zusammenhängenden, verlorenen Wandmalereien noch nirgends eingehend Rücksicht genommen wurde.

Worten dar:[1]) »Et rex Karolus arrepto cultello precidit particulam eiusdem digiti, cupiens sibi ex devocione illam retinere. Et respiciens cultellum vidit in illo quasi vestigia sanguinis recentis, et perterritus valde de tanto miraculo, cum res esset antiqua et inveterata, abiit. Post plures vero dies assumpto secum domino Arnesto, archiepiscopo Pragensi, illuc rediit et particulam abscissam in locum suum cum timore et reverencia apposuit, que ita fortiter adhesit, acsi nunquam fuisset abscissa. Verum cicatrix modica ex incisione predicta in digito illo remansit.«

Bei dem Umstande, dass der eine ganz ungewöhnlich große Reliquienverehrung bethätigende Karl IV. gerade in den Jahren 1353 und 1354 mit nahezu fieberhaftem Eifer bei jeder sich darbietenden Gelegenheit neue Reliquien zu erwerben strebte, fügt sich der durch zwei Gewährsmänner überlieferte Vorfall harmonisch in die damaligen Bestrebungen und Anschauungen des Fürsten ein, der seinen Wunsch nach einer Nicolausreliquie durch eigenhändiges Eingreifen am raschesten erfüllen zu können vermeinte. Vielleicht geht man nicht zu weit mit der Annahme, dass Karl IV. diese Reliquie für den Altar der von ihm im Karlsteiner Palas geplanten Nicolauskapelle verwenden wollte oder durch das wunderbare Ereignis dazu angeregt wurde, den Kapellenraum dieses Palas jenem Heiligen zu weihen, der durch ein so offenkundiges, unter des Kaisers Händen selbst sich vollziehendes Wunder eben vor dem ganzen Lande verherrlicht worden war. Da Karl IV. in den Räumen Karlsteins nicht nur wertvolle Reliquien aufbewahrt wissen wollte, sondern auch in einzelnen sein persönliches Verhältnis zu ungewöhnlich hervorragenden Stücken in Wandgemälden — wie in der Marienkirche oder in der Katharinenkapelle — besonders darstellen ließ, erscheint es nur natürlich, dass er die Vorgänge, welche sich mit dem von ihm vollführten Schnitte an dem Finger des heil. Nicolaus verbanden, in einem seiner steten persönlichen Benützung zugänglichen Gemache durch einen der für ihn arbeitenden Maler darstellen ließ, um durch den Anblick dieser Wandgemälde das Doppelwunder stets in sein Gedächtnis zurückzurufen.

Die Angabe, dass der Kaiser diese Geschichte im Karlsteiner Palas »egregiis picturis in sua camera exaravit«, muss diese im Palas ausgeführten Bilder dort suchen lassen, wo in den kaiserlichen Wohnräumen oder in unmittelbarer Verbindung mit denselben Reste alter Wandmalereien vorhanden sind oder waren. Da solche noch vor mehreren Jahrzehnten die hinter dem angeblichen Schlafgemache Karls liegende Apsis[2]) zierten, deren Verbindung mit dem genannten Raume eine so unmittelbare ist, dass man von den daselbst ausgeführten Malereien recht gut als von den »egregiis picturis in sua camera« reden konnte, so hat man in dieser Apsis[3]) oder, wenn man genau am Worte festhalten will, höchstens in dem unmittelbar davorliegenden Gemache die Stätte der in Rede stehenden Wandmalereien zu suchen. Allerdings erscheint es auch nicht unbedingt ausgeschlossen, dass, falls der Gewährsmann den Ausdruck »camera« mehr allgemein gebraucht und nicht auf ein zunächst nur als »camera« zu deutendes Gemach bezogen hat, die Nicolauskapelle selbst mit diesen Bildern geschmückt war, die ja einen würdigen Wandschmuck derselben abgegeben hätten und auch in einem die Wohngemächer des Kaisers enthaltenden Gebäude sich befanden. Die Reste rein ornamentaler Bemalung von einem Gurtbogen des Nicolausthurmes, die bei der Restauration des Palas gefunden wurden und sich gegenwärtig in der Bauleitungskanzlei befinden, deuten ohnehin auf eine Ausschmückung des genannten Kapellenraumes mit Wandmalereien, bei welchen wohl zunächst an einen mit dem heil. Nicolaus zusammenhängenden Stoff gedacht werden müsste. Ergab sich ein solcher aus einem die Person des Kaisers unmittelbar berührenden Ereignisse der oben mitgetheilten Art, dann konnte dasselbe gewiss bei dem Wandschmucke einer eben der Vollendung entgegengehenden Kapelle, die gerade diesem Heiligen geweiht wurde, entsprechende Berücksichtigung finden. Zierten die darauf beruhenden Wandgemälde nicht die Nicolauskapelle, dann müssen sie identsich gewesen sein mit den in der Hauskapelle des Kaisers noch lange erhaltenen Malereien, welche der Zahn der Zeit um so rascher zerstörte, als sie auch bei der bereits früher infolge Baufälligkeit bis zum vierten Geschosse durchgeführten Abtragung des östlichen Halbthurmes stark gelitten hatten; ihre Übertünchung bleibt unter allen Umständen sehr bedauernswert.

Der Verlust jener Karlsteiner Wandmalereien, welche auf das Wunder mit dem Finger des heil. Nicolaus Bezug nahmen, ist besonders aus zwei Gründen zu beklagen. Mit ihnen verschwand ein Denkmal mittelalterlicher Malerei, dessen Entstehung zeitlich ziemlich genau begrenzt werden kann. Ob sie nun in der 1357 geweihten Nicolauskapelle sich befanden, deren Ausstattung gewiss schon vollendet war, als die Capitelerrichtungsurkunde in derselben die Darbringung des täglichen Messopfers und im Nothfalle auch den Chordienst des Capitels anordnete, oder ob ein anderer Raum des 1357 überhaupt fertiggestellten Palas für die Anbringung dieser Wandmalereien gewählt war, darf ihre Ausführung zwischen 1353 und 1356 angesetzt werden. Denn wenn man nach dem Thatbestande Umschau hält, welcher betreffs der Nicolauskapelle in der Errichtungsurkunde vom 27. März 1357[4]) den Zusatz »quam ibidem dudum fundauimus« veranlasste, so stellt sich das Doppelwunder von 1353 ganz ungezwungen und ungekünstelt als ein Ereignis dar, welches Karl IV. sowohl zur Anlage einer dem betreffenden Heiligen geweihten Kapelle als auch zur Anordnung eines darauf Bezug nehmenden Wandmalereischmuckes veranlassen konnte. Ja, es ist sogar naheliegend, dass Karl IV. hinter dem Prager Erzbischofe Ernst von Pardubitz, der zu Ehren des durch das Doppelwunder verherrlichten Heiligen einen Altar errichten ließ, nicht zurück-

[1]) Benessii de Weitmil chronicon a. a. O. S. 521. — [2]) Bock, Schloss Karlstein a. a. O. S. 76 erwähnt auch, dass »dieses kleine Hausoratorium bis vor einigen Jahren mit schönen Wandmalereien ausgeschmückt gewesen« sei, welche bei der Restauration verloren giengen. — [3]) Dafür spricht, wenn man die Wortübereinstimmung und die Lage im Verhältnisse zur Nicolauskapelle in Betracht zieht, auch der Bericht von 1597; vgl. Wocel, Relací o opravě hradu Karlšteina od r. 1597 a. a. O. S. 70. Jest ve věži sv. Mikuláše nad tím novým klenutím kaply sv. Mikuláše malá komůrka, v ní v nově zdi spraveny a vydynchovány. — [4]) Sieh urkundl. Beil. Nr. I.

bleiben, sondern als Fürst des Landes denselben durch eine noch größere Stiftung übertreffen wollte. Da von den Wundern des Jahres 1353 sowohl die Karlsteiner Wandmalereien als auch der Entschluss des Kaisers beeinflusst erscheinen, die Karlsteiner Palaskapelle dem heil. Nicolaus zu weihen, so muss die Herstellung jener Wandbilder, welche die erwähnten Wunder behandelten, zwischen 1353 und 1356 fallen; in Rücksicht auf den Umstand, dass die Räume, in welchen sie sich befanden, bereits am 27. März 1357 vollkommen verwendbar waren und in dem ersten Viertel des Jahres 1357 wohl kaum mehr an Wandbildern derselben gearbeitet werden mochte, scheint der Spätherbst 1356 als Vollendungstermin betrachtet werden zu dürfen.

Abgesehen von der Möglichkeit einer ziemlich genauen Abgrenzung der Ausführungszeit der Karlsteiner Wandbilder, welche dem Doppelwunder von 1353 galten, haben letztere noch einen besonderen Wert dadurch, dass sie ein Zeitereignis zum Gegenstande monumentaler Darstellung machten. Blieb dasselbe durch seine Beziehungen zum Reliquiencult Karls IV. zunächst auch innerhalb des Gebietes kirchlicher Kunst, so trat es doch zugleich mit der Localisierung auf dem Prager Boden und durch die Verbindung des weltlichen und des kirchlichen Oberhauptes Böhmens mit dem gleichen Gegenstande frommer Verehrung aus dem Rahmen der religiösen Malerei insofern heraus, als für die in Karlstein zur Darstellung gelangenden Vorgänge keine anderwärts vielleicht mehrfach verwendeten Typen der Nicolauslegende benützt werden konnten, sondern die Erfindungskraft des mit der Ausführung betrauten Künstlers sich frei bethätigen durfte und selbständig versuchen musste. Da bei den in Rede stehenden Karlsteiner Bildern nach der Natur des darzustellenden Stoffes die künstlerische Freiheit mehr zum Worte kam, als es sonst bei der Malerei jener Tage zu geschehen pflegte, da ein Ereignis jener Tage in Verbindung mit Cultfragen einen damals nicht oft wiederbegegnenden Vorwurf monumentaler Darstellung bildete und auch in letzterer das individuelle Moment des Hervortretens der hauptsächlich betheiligten Persönlichkeiten Berücksichtigung finden musste, so gieng mit diesen Bildern ein höchst wertvolles Material für die Beurtheilung der künstlerischen Leistungsfähigkeit des 14. Jahrhundertes in Böhmen verloren. Denn dieselbe konnte gerade bei neuen Aufgaben, welche die Behandlung eines Zeitereignisses in Verbindung mit allbekannten Personen bei theilweiser Festhaltung des alten Hintergrundes religiöser Stoffe bot, sich nicht nur mit Glück versuchen und vielleicht anderen neue dankenswerte Bahnen zeigen, sondern auch in ihren Schöpfungen einen verlässlichen Maßstab für die Feststellung bieten, inwieweit die damaligen Meister neue Stoffe, deren Behandlung die Zeit forderte, zu durchdringen und zu Kunstwerken zu gestalten verstanden. Ja, es bleibt in hohem Grade beachtenswert, dass es in Böhmen Meister gab, welche solchen von dem Herkömmlichen abweichenden Arbeiten gewachsen waren.

Was die Karlsteiner Bilder im Anschlusse an das Doppelwunder von 1353 darstellten, lässt sich nur ganz allgemein vermuthen. Nach den dabei hervortretenden Personen dürfen zwei Darstellungsgruppen angenommen werden, deren eine den Kaiser, deren andere den Erzbischof in den Vordergrund stellte; eine weitere Scenenscheidung ist unmöglich, da sie durchwegs mit Hypothesen arbeiten würde, auf welche man leider auch betreffs des mit der Ausführung beauftragten Meisters angewiesen bleibt.

So stellen sich nicht nur die erhaltenen Karlsteiner Denkmale der Malerei als höchst eigenartige Schöpfungen der spätmittelalterlichen Kunst dar, sondern lassen auch gut verbürgte Nachrichten über heute verlorene Werke sehr beachtenswerte Züge einer neuen Kunstbewegung in neuen Aufgaben und in der Thatsache ihrer Lösung unbestreitbar erkennen, deren so wertvolles »Wie« freilich nicht mehr genau bestimmt werden kann.

Zwei Bruchstücke eines Gurtbogens aus dem Nicolausthurme (Taf. XXVI, Abb. 3) zeigen Überreste decorativer Bemalung, welche den sorgsam geglätteten Bewurf der Steine zierte. Auf schwarzem, von weißen Streifen umsäumtem Grunde schlängeln sich weiß und braunroth gemalte Bänder durcheinander. Die schachbrettartige Musterung der seitlichen Abschrägung gewinnt durch die Facettierung der Diamantverzierung ein mit weißen und rothen Quadraten abwechselndes Motiv.

Der ehemaligen Ausstattung der Karlsteiner Nicolauskapelle entstammt die aus Lindenholz geschnitzte, bemalte Statue des heil. Nicolaus, deren Ausführung die Sage der Hand Karls IV. beilegen möchte (Abb. 13). Die Auffassung, Haltung und Bemalung des zierlichen, 1·3 *m* hohen Werkes entspricht wie der Schnitt der liturgischen Gewandung dem Charakter spätmittelalterlicher Kunst.[1]) Die blaugefütterte weiße Cappa, unter welcher die goldgesäumte, rothgefütterte Dalmatica sich in Braun von der auf die Füße herabwallenden Alba abhebt, trägt eine in Gold aufgemalte rhombische Agraffe, deren Ränder mit aneinander gereihten Perlen besetzt sind. Unter der silberverzierten Mitra, deren rothe Bänder auf den Nacken niederfallen, quillt eine Locke in die hohe Stirne, an deren Seiten das grauschimmernde Haar gleichmäßig vertheilt ist; ein kurz geschnittener Bart umrahmt das ernste Gesicht. Auf dem von der Linken gehaltenen schwarzen Buche liegen vier goldene Äpfel; einen fünften umfasst die erhobene Rechte. Die Durcharbeitung der schmalschultrigen, nur wenig s-förmig ausgebogenen Gestalt ist sorgfältig. Die mäßig geschwungenen Augenbrauen rücken ziemlich tief zu den nicht stark geschwellten Lidern der schwarz bemalten Augen herab. Das Streben nach naturwahrer Behandlung bleibt sogar an den steifgliedrigen Fingern erkennbar, deren Nägel theils aufgemalt, theils an den Daumen

---

[1]) Bock, Schloss Karlstein in Böhmen a. a. O. S. 76. — In die Zeit Rudolfs II. verlegen diese Statue nach der Form des Faltenwurfes und der Mitra Auge-Jitschinsky, Burg Karlstein S. 17, Heber, Böhmens Burgen, 1. Bd. S. 9, Mikowec, Karlstein a. a. O. S. 187 und Sedláček, Karlštein a. a. O. S. 8.

durch Umrissvertiefung betont sind. Die Faltengebung, welche bloß in der einen Hauptfalte des Obergewandes etwas unmotiviert erscheint, hält sich im allgemeinen einfach; doch sind an beiden Seiten die Motive der Faltenlage von unverkennbarem Parallelismus der Linien beherrscht, der bereits den Eindruck der beginnenden Faltenhäufung hervorruft. Die Mitra ist im Vergleiche zu den Mitren der Bischöfe auf den Tafelbildern der Kreuzkapelle und auf den Wandgemälden des Treppenhauses breiter und seitlich mehr ausgeschweift, was dafür spricht, dass die Statue später als die genannten Bilder entstanden sein dürfte, da bei gleichzeitiger Anfertigung sich wohl eine größere Übereinstimmung dieser Bekleidungseinzelheit ergeben müsste. Immerhin gehört die Nicolausstatue, die zweifellos von allem Anfange an für die Karlsteiner Nicolauskapelle bestimmt war, zu den besseren Werken der spätmittelalterlichen Holzplastik Böhmens; eine gewisse Feinheit der Behandlung durchgeistigt den Typus und bewahrt das Werk noch vor jener Roheit, welche man wiederholt an böhmischen Holzsculpturen des 15. Jahrhundertes beobachten kann.

Abb. 13. Statue des heil. Nicolaus aus der Karlsteiner Nicolauskapelle.

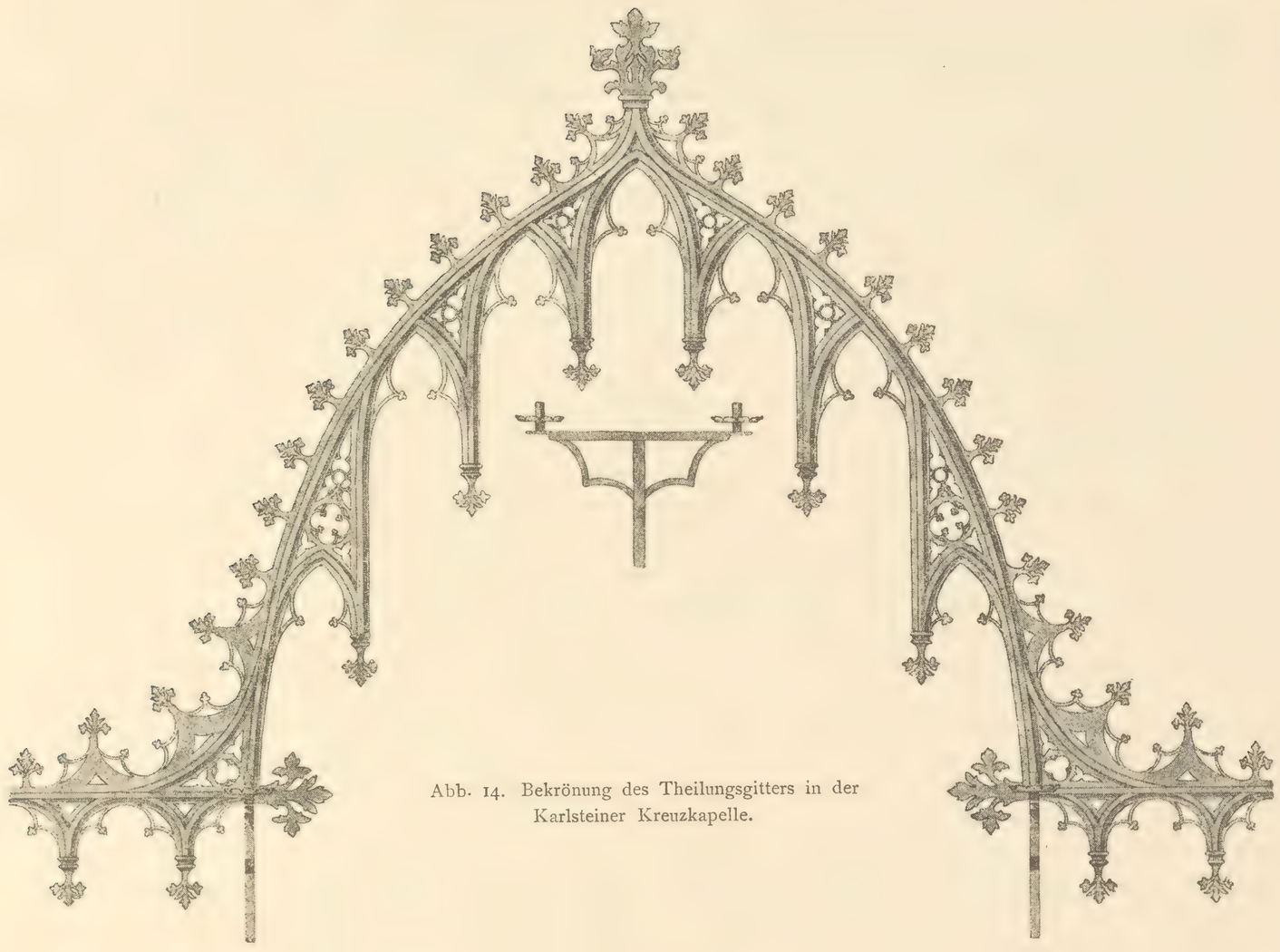


Abb. 14. Bekrönung des Theilungsgitters in der Karlsteiner Kreuzkapelle.

VII.

Die Maler der Karlsteiner Bilder und ihre Art.

Karlsteins Wand- und Tafelmalereien interessieren die Geschichte der Malerei sowohl wegen ihrer verhältnismäßig großen Zahl und der Verschiedenheit des Stoffgebietes als auch wegen der Zuweisbarkeit bestimmter Werke an einzelne Meister. Dieselben lassen sich theils nach den Künstlerinschriften Karlsteiner Bilder, theils aus Urkunden feststellen, nämlich Thomas von Modena, der in Prag sesshafte Hofmaler Theodorich und der Hofmaler Nicolaus Wurmser aus Straßburg.

Wie Pelzel [1]) reihte J. Q. Jahn, welcher zuerst eine Zuweisung der Karlsteiner Bilder an bestimmte Maler versuchte,[2]) den Genannten noch einen Meister Kunz an. An dieser Drei- oder Vierzahl hielten auch die späteren Forscher bis auf die Gegenwart fest,[3]) die Zutheilung bald bewahrend, bald mehr oder minder wesentlich ändernd. Die verläss-

---

[1]) Pelzel, Kaiser Karl d. Vierte II., S. 560. — [2]) J. Q. Jahn, Etwas von den ältesten Malern Böhmens a. a. O. S. 78 u. f., besonders S. 90 u. 91. — [3]) Meißner, Historisch-malerische Darstellungen aus Böhmen. S. 55, Anm. *). — Fiorillo, Gesch. d. zeichn. Künste I. S. 128 u. f. — Hirt, Kunstbemerkungen auf einer Reise über Wittenberg nach Dresden u. Prag. S. 176—178. — Primisser, Über d. alten Gemälde auf d. Schlosse Karlstein a. a. O. S. 47 u. f. — Die Schildereien d. böhm. Königsburg Karlstein a. a. O. S. 91 u. f. — Kugler, Kleine Schriften u. Studien zur Kunstgeschichte II. S. 497 u. 498. — Burckhardt, F. Kuglers Handbuch d. Gesch. d. Malerei I. S. 220 u. f. — Hotho, Gesch. d. christl. Malerei S. 315, 357 u. f.; Gesch. d. deutsch. u. niederl. Malerei II. S. 25 u. f. — Waagen, Die deutschen u. niederl. Malerschulen I. S. 54 u. f. — Passavant, Üb. d. mittelalt. Kunst i. Böhm. u. Mähr. a. a. O. S. 204 u. f. — Schnaase, Gesch. d. bild. Künste VI. S. 442 u. f. — Woltmann, Buch d. Malerzeche in Prag S. 36 u. f.; Gesch. d. Malerei I. S. 393 u. f. — Janitschek, Gesch. d. deutsch. Malerei S. 202 u. f. — Frantz, Gesch. d. christl. Malerei II. S. 118, 184 u. f. — Grueber, Kunst d. Mittelalters i. Böhm. III. S. 66 u. f.; S. 122 u. f. — Bock, Schloss Karlstein a. a. O. S. 76 u. f. — Sedláček, Karlštein S. 14 u. f. — Zu den S. 2, Anm. 1 angeführten tschechischen Arbeiten kommt noch Chytil, Obrazy Karlšteinské v Belvedere Vídeňském. Památky arch. a místop. XI. Bd. (Prag 1881.) S. 265 u. f. — Thode, Die Malerschule von Nürnberg im 14. u. 15. Jhd. S. 44. — Höchst oberflächlich urtheilt Michels, Origines de la peinture allemande. École de Bohême. Gazette des beaux-arts, 32. Band, (Paris 1873.) S. 148 u. f. — Ergänzend treten noch hinzu die S. 2, Anm. 1. erwähnten Sonderschriften über Karlstein.

lichste Grundlage für die Zuerkennung der einzelnen Antheile bilden die Eigenthümlichkeiten der Werke selbst, bei deren genauester Vergleichung die Scheidung durchaus nicht zu schwierig erscheint.

Für die Abgrenzung des Antheiles, den Thomas von Modena an der Ausschmückung Karlsteins gehabt haben könnte, kommen die beiden mit seinem Namen versehenen Altarwerke im Wiener Hofmuseum und in Karlstein in Betracht. Ob er als Sohn des Rarisinus oder Barisinus zu gelten hat, was bei der Verstümmelung der Wiener Inschrift nicht mehr sicher zu entscheiden ist, fällt dabei weniger in die Wagschale, als dass der Meister sich auf beiden Bildern als »Thomas de Mutina« bezeichnet. Steht durch diese Bezeichnung wie durch die künstlerische Eigenart der genannten Werke zweifellos fest, dass der Künstler als ein Vertreter der italienischen Malerei des 14. Jahrhundertes zu betrachten sei, der allerdings nur ein oberitalienischer Nachfolger Giottos und ein untergeordnetes Talent zweiter Classe gewesen sein soll,[1]) so ist mit der Thatsache, dass die beiden Werke mit des Meisters Namen offenbar durch mehrere Jahrhunderte in Karlstein aufbewahrt wurden, noch nicht der Antheil des Thomas von Modena an Karlsteins Malereien selbst erwiesen. Das Vorkommen des heil. Wenzel auf dem Wiener Altarwerke allein verbürgt ebensowenig den Aufenthalt des Künstlers in Böhmen, dessen Landespatrone er nicht die traditionelle Form des Herzogshutes, sondern die Dogenmütze gab. Hielt der Maler sich bei der Darstellung eines auswärtigen Landesheiligen nicht an die Art, welche Bilderhandschriften, Tafelbilder,[2]) Statuen[3]) und selbst Siegel[4]) sonst gleichmäßig bewahrten, sondern wählte eine andere, auffallend abweichende Form des Herzogshutes, so könnte gerade diese, wenn sie durch die Orte der Wirksamkeit des Meisters eine besondere, ganz natürliche und überaus nahe liegende Erklärung fände, vor allem dafür sprechen, dass der Künstler, welcher einen solchen abweichenden, aber aus seinen persönlichen Verhältnissen vollständig erklärlichen Typus verwendete, den anderwärts üblichen nicht kannte, das ihm für den bestimmten Darstellungszweck Geläufige seiner Umgebung benützte und gar nicht in Böhmen selbst gearbeitet zu haben brauchte, um den heil. Herzog Wenzel mit einer Dogenmütze abzubilden. Letztere konnte für die Darstellung einer Herzogskrone einem in Oberitalien thätigen Meister gleichsam von selbst in den Pinsel fließen, wenn es sich um ein Herzogsbild handelte, und hat bei dem in Treviso thätigen Thomas von Modena gar nichts Auffallendes. Denn derselbe vermochte diese Darstellungsform zu bieten, selbst wenn er nicht in Böhmen weilte, als er diesen Auftrag ausführte. Muss demnach das Wiener Altarwerk des Thomas von Modena nicht schon in Böhmen gemalt sein, weil es den heil. Wenzel bietet, für dessen Dogenmütze dem Künstler ein anderes Vorbild als der Herzog Böhmens vorschwebte, so ist es doch zweifellos für Böhmen und speciell für Karlstein angefertigt worden. Da auf die Anordnung eines Kunstwerkes der Wunsch des Auftraggebers einen unbestreitbaren Einfluss hat und Einzelheiten, die ganz außerhalb der gewöhnlichen Verhältnisse des Meisters liegen, darin zunächst ihre Erklärung finden müssen, so ist die Ausführung eines Altarwerkes, das ein italienischer Maler vollendet hat, bei Einbeziehung des wohl in Böhmen, nicht aber in Italien hochverehrten heil. Wenzel auf einen Besteller aus Böhmen zu beziehen. Dass dieser Besteller nur Karl IV. gewesen sein kann, beweist die gleichzeitige Berücksichtigung des heil. Palmatius, dessen Leichnam der genannte Herrscher von Trier nach Prag gebracht hatte, worauf er zu Ehren des Heiligen die heute noch bestehende Palmatiuskapelle in Budnian unterhalb der Burg Karlstein erbaute. Für das Gotteshaus dieses im ganzen eine sehr beschränkte Verehrung genießenden Heiligen war augenscheinlich das Altarwerk bestimmt, dessen Herstellung in erster Linie der die Palmatiusreliquien erwerbende Herrscher beeinflussen musste. Erfolgte die Erwerbung im Jahre 1356,[5]) so kann der Auftrag nicht vor diesem Zeitpunkte gegeben worden sein. Da der Bruder Karls IV., Herzog Johann von Kärnthen, schon am 3. September 1358 eine tägliche heil. Messe für die Palmatiuskapelle stiftete, war der Bau derselben wahrscheinlich bis dahin vollendet und auch die Innenausstattung abgeschlossen, zu welcher ein Altarwerk mit einer Darstellung des heil. Palmatius gehörte. Dass dasselbe außerdem gewiss sogleich auf eine Darstellung des heil. Wenzel Bezug nahm, beweist der Palmatiusaltar in Karlstein, dessen Mittelstück Christus zwischen dem heil. Palmatius und Wenzel zeigt, mit welchen Heiligengestalten offenbar eine ältere Anordnung festgehalten wurde. Als Altarwerk sind demnach die drei Tafeln des Wiener Hofmuseums aufzufassen, welche offenbar von Karl IV. für die von ihm erbaute Palmatiuskirche unterhalb der Burg Karlstein bei dem Maler Thomas von Modena bestellt, aber sofort anderweitig verwendet wurden. Hat nun vor kurzem erst fachmännische Untersuchung festgestellt, dass die Wiener Tafelbilder des Thomas von Modena auf Buchenholz[6]) gemalt sind, so spricht die Beschaffenheit des nordischen Materiales für eine Ausführung der Tafeln in Böhmen selbst, wobei der Maler mit der Dogenmütze einen ihm aus früherer Zeit geläufigeren Zug der Herzogskrone festhielt. Das Verweilen des Thomas von Modena in Böhmen ist demnach durchaus nicht unwahrscheinlich, sondern sogar kaum ernstlich zu bestreiten, da nicht anzunehmen ist, dass er bei der Ausführung der Tafeln im Süden nordisches Holz bezog oder durch einen Zufall gerade dafür in die Hand bekam.

---

[1]) Crowe u. Cavalcaselle, Geschichte d. italien. Malerei II. S. 381. — [2]) Mikowec, Photographisches Album böhmischer Alterthümer (Prag 1862), Bild d. heil. Wenzel aus d. aufgehobenen Kleinseitener Wenzelskirche in Prag; ähnliche Auffassung zeigt ein kleineres Tafelbild d. städt. Museums in Prag. — [3]) Mikowec, Alterthümer u. Denkwürdigkeiten Böhmens. 1. Bd. (Prag 1860), S. 42 u. f. — [4]) Beneš, Památky kultu Svatováclavského. Památky arch. a místop. VII. S. 482 u. f. — Illustrirte Chronik v. Böhmen. I. S. 676. — Mittheilungen d. k. k. Centralcommission. N. F. 16. Jhg. S. 201, Abb. 8. — [5]) Körner, Burg Karlstein. S. 39 u. f. — [6]) Die Verwendung des Buchenholzes bei einem Tafelbilde weicht von dem während des 14. Jahrhundertes in Italien herrschenden Brauche ab, den Cennino Cennini eingehend beschreibt; vgl. Cennino Cennini da Colle di Valdelsa, Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei. (Ausgabe v. Ilg in Eitelbergers Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance. 1. Band, Wien 1871.) S. 71, Cap. 113. Wie man anfangen soll, auf der Tafel oder auf dem Bilde zu arbeiten: »Jetzt kommen wir wirklich zur Arbeit auf der Tafel oder vielmehr auf dem Bilde. Vor allem muss jene aus einem Holze gefertigt sein, welches man Baum- oder eigentlich Pappelholz nennt, welches zart sei, oder Linde oder Weide.«

Die Bestimmung der Wiener Tafelbilder für einen anderen Ort als jenen, an welchem sie bei der Karlsteiner Bilderuntersuchung von 1780 gefunden und von welchem sie behufs Überführung nach Wien ausgehoben wurden, erhellt aus der Form der Tafeln, deren obere spitzbogige Schweifung insbesondere beim Vergleiche mit den Resten des in Karlstein gebliebenen Triptychons sofort die Zugehörigkeit zu einem Altarwerke darthut. Wären die Tafeln von allem Anfange an für den Wandschmuck der Kreuzkapelle und namentlich für die Reihe unmittelbar über der Hochaltarnische bestimmt gewesen, dann mussten sie sofort eine viereckige Form erhalten, welche sie der Bilderreihe über ihnen angepasst hätte; aber selbst für den Fall, als man ihre sofortige Bestimmung für irgend einen anderen Platz der Kreuzkapellenwände annehmen wollte, erscheint eine solche Annahme gerade im Hinblicke auf die Form der Tafeln unhaltbar. Schon J. Q. Jahn, der die Karlsteiner Bilder aufs genaueste untersuchte, spricht sich dagegen aus, dass die Madonna zwischen den Heiligen Wenzel und Palmatius für die Kreuzkapelle in Karlstein »und den Platz, wo sie da ehedem standen, gemalt waren«,[1] besonders weil man bei der Besichtigung in der Nähe fand, dass ihnen, um diese Stücke viereckig zu haben, mit Ansetzebrettern nachgeholfen sei.[2] Diese Wahrnehmung fiel umso schwerer in die Wagschale, als die Tafelbilder der Kreuzkapelle mit Ausnahme der dreieckigen Eckstücke auf viereckigen oder nur an einer Seite nach dem Wölbungsverlaufe abgerundeten Tafeln ausgeführt sind, die aus zwei oder drei Brettern bestehen und nicht in einem einzigen Falle mit Ansetzbrettern auf das entsprechende Format gebracht erscheinen, obschon einzelne die von Thomas von Modena stammenden Tafeln fast um das Vierfache überragen. Die letzteren hätten, falls sie sofort über die Hochaltarnische bestimmt gewesen wären, gar »nicht dürfen angesetzt werden, und der Maler würde eine viereckige Tafel nach der Füllung des Tafelwerks, in welches sie gesetzt werden sollten, gewählt haben; so aber haben sie, nach der Schweifung zu urtheilen, vorher ein Altarblatt ausgemacht. Daher ist eben, nachdem diese Gemälde aus ihren Altarverzierungen ausgeschnitten worden, das Brett, um sie für den Platz in der Kreuzkirche viereckig zu haben, nach der Schweifung angesetzt worden«. Da die Tafelbilder des Thomas von Modena nicht für eine sofort vorzunehmende Einreihung unter jene der Karlsteiner Kreuzkapelle geeignet waren, sondern erst mit einiger Nachhilfe letzteren wenigstens in der Form gleichgemacht werden mussten, so waren sie sicher nicht schon ursprünglich für die Kreuzkapelle, dagegen als Altarwerk für einen dem heil. Palmatius geweihten Raum bestimmt, der mit der Palmatiuskapelle unterhalb der Burg Karlstein identisch sein müsste. Die Einstellung des Werkes an so hervorragender Stelle im Schmucke der Kreuzkapelle darf gewiss als ein besonderes Zeichen der Wertschätzung gelten, welche Karl IV. der Arbeit des Italieners zollte; denn sie allein fand Eingang in das sonst ausschließlich von dem Hofmaler Theodorich ausgeschmückte Heiligthum, in welches sie nur die ausdrückliche Anordnung des kaiserlichen Bauherrn verwiesen haben kann, weil sonst der Künstler, dem der ganze übrige Raum zur Verfügung stand, kaum aus freien Stücken die Arbeit eines Rivalen neben seine eigene gestellt hätte. Da die Ausführung der Wiener Tafeln des Thomas von Modena erst nach der Erwerbung der Palmatiusreliquien und vor die am 9. Februar 1365 erfolgte Weihe der Karlsteiner Kreuzkapelle fallen muss, in deren Hauptwandschmuck die drei Tafeln gleich einbezogen wurden, so darf man die Vollendung des Werkes zwischen 1356 und 1364 ansetzen.

Die noch in Karlstein erhaltenen Überreste eines zweiten Altarwerkes, das gleichfalls den Namen des Thomas von Modena trägt, bestätigen die Thatsache, dass der Kaiser von dem genannten Künstler außer den Wiener Tafeln noch andere Arbeiten ausführen ließ. Es liegt gewiss nahe, die Beantwortung der Frage zu versuchen, für welchen Raum Karlsteins das zweite Altarwerk des von Karl IV. hochgeschätzten Italieners bestimmt war; dasselbe befand sich augenscheinlich einst auch in einer Karlsteiner Kapelle, welche der Kaiser besonders zu schmücken strebte. Die beiden Flügel wurden dem Professor Ehemant bei der Karlsteiner Bilderuntersuchung als Überbleibsel, die zur Seite lagen, vorgezeigt, ohne dass man, wie J. Q. Jahn versichert,[3] den Platz ausweisen konnte, wo sie aufgestellt gewesen wären. Ehemant scheint darüber allerdings keine Zweifel gehabt zu haben. Wenn er dem Fürsten Kaunitz berichtete, es sei von den Karlsteiner Bildern außer einer Tafel der Kreuzkapelle nur das Mittelbild aus dem ehemaligen Altare der Nicolauskapelle verloren gegangen,[4] so muss der vom Mittelbilde Redende gewiss auch noch die Flügelbilder vor sich gehabt haben. Der Bilderbestand der damaligen Untersuchung, den Jahns Arbeit genau registriert, lässt aber feststellen, dass die Karlsteiner Bilder außer den Abgaben nach Wien und an die Prager Universitätsbibliothek keine weiteren Verluste erlitten; in der Zahl der 1780 vorgefundenen Karlsteiner Bilder, welche heute noch genau erweisbar sind, müssen auch die Flügel des Altares der Nicolauskapelle gewesen sein, dessen Mittelstück fehlte. Sucht man nach denselben unter den thatsächlich erhaltenen Werken, so ist unbedingt für die Sicherstellung von Flügelstücken eines Altares auch die Flügelform zuerst zu berücksichtigen, welche unter allen ehemaligen Karlsteiner Bildern nur die Madonna mit dem Kinde und der Schmerzensmann des Thomas von Modena ausweisen. Fehlte also von dem Altare der Nicolauskapelle bloß das Mittelbild und waren Ehemant noch die Flügel bekannt, so können letztere nur mit den Flügelstücken des Thomas von Modena identificiert werden, welche seit 1780 im Karlsteiner Bilderbestande erweisbar sind, während nirgends die noch erhaltenen Flügel des Altares der Nicolauskapelle besonders angeführt erscheinen. Mit ihnen muss also identisch sein, was nach der Flügelform als Flügel eines Altarwerkes gedeutet werden darf; da aber unter den in Karlstein erhaltenen Bildern nur die erwähnten

---

[1]) J. Q. Jahn, Etwas von den ältesten Malern Böhmens a. a. O. S. 17 u. 18. — [2]) Ebendas. S. 11. — Mikowec, Karlstein a. a. O. S. 183 u. Engerth, Kunsthist. Sammlungen d. Ah. Kaiserhauses. Gemälde I. S. 314 geben daher offenbar unrichtig an, dass die drei Theile erst in Wien von Mechel in eine Tafel vereinigt wurden, da sonst wohl noch die alten Ansatzstücke in Karlstein sein müssten. — [3]) J. Q. Jahn, Etwas von den ältesten Malern Böhmens a. a. O. S. 20. — [4]) Sieh oben S. 12.

Schöpfungen des Thomas von Modena diese Form besitzen, so sind offenbar in ihnen die Reste des noch Ehemant bekannten Altares der Nicolauskapelle erhalten. Dieselbe war nach der Urkunde vom 27. März 1357 schon zu diesem Zeitpunkte für die regelmäßige Abhaltung selbst des Capitelgottesdienstes verwendbar, bis dahin also mit allem Nöthigen und insbesondere mit dem Altarwerke ausgestattet, dessen Vollendung spätestens im Frühjahre 1357 erfolgt sein könnte. An seine Fertigstellung reiht sich offenbar die Ertheilung des Auftrages für das Altarwerk, welches der Palmatiuskapelle zugedacht war. Die im Karlsteiner Palas liegende Nicolauskapelle gehörte zu jenen Räumen, deren Ausschmückung sich der kaiserliche Bauherr besonders angelegen sein ließ; ihrer konnte wohl eine Arbeit jenes Meisters würdig erscheinen, der bald darauf an der hervorragendsten Stelle der Kreuzkapelle mit einem für letztere ursprünglich gar nicht bestimmten Werke Berücksichtigung finden sollte.

Da Thomas von Modena für die Ausschmückung der Karlsteiner Kapellen in mehr als einem Falle herangezogen wurde, muss wohl erwogen werden, ob angesichts des Mangels weiterer Signierungen der Werke und urkundlicher Belege nicht von der Behandlungs- und Darstellungsweise des Meisters auf den signierten Stücken die Brücke geschlagen werden könne zu jenen Karlsteiner Malereien, deren Meister dem Namen nach nicht bekannt sind, aber nach ihren Leistungen zweifellos Italiener gewesen sein müssen.

Die Continuität einer bestimmten Darstellungsform des Thomas von Modena lässt sich wenigstens an den Madonnenköpfen und den Christuskindern seiner Werke erweisen. Das feine Oval des lieblichen Mariengesichtes umrahmt der blaue, über den durchsichtigen Schleier emporgezogene Mantel; die gelben Lichter des feingewellten blonden Haares schimmern durch das Weiß des beidemale in die Hälfte der Stirne herabgerückten Schleiers. Der Schwung der Augenbrauen hält sich in dem gleichen Linienverhältnisse; die nicht voll aufgeschlagenen, fast geschlitzten Augen zeigen eine der Mandelform sich nähernde Bildung und lassen das obere Lid durch eine knapp über seinem Rande hinlaufende Parallele abtrennen. An den gerade verlaufenden Nasenrücken setzt sich die anmuthige Linie des zart modellierten rechten Nasenflügels. Die Unterlippe des kleinen Mundes zeigt im rechten Mundwinkel eine kleine Schwellung; das Kinn rundet sich voll und weich wie die anschließende Wange ab. Der Hals ist normal gebildet. Die vollen Hände haben schlanke, zum Theile ringbesetzte Finger, deren Ansatz und Gliederung in der Hautbehandlung nicht betont sind; die Nägel sind mehr länglich gezogen. Die Fältelung des Schleiers über der Stirne und besonders sein Herabfallen neben dem rechten Ohre, das Überschlagen in der unteren Biegung bieten eine ganze Reihe übereinstimmender Motive; der Saum, welcher ihn von dem blauen Mantel scheidet, verläuft beidemale in der gleichen Linie. Der Kopf des Kindes zeigt eine etwas hohe Stirn und eine nahezu in Parallelanordnung gehaltene leichte Wellung des blonden Haares; die rechte Wange tritt in kräftiger Rundung vor, deren Ansatz stark in den rechten Augenwinkel rückt. Fleischig und voll schmiegt sich das Kinn mit einer Art Unterkinn an die weiche linke Wange, deren Linie unmittelbar unterhalb des Ohrläppchens ansetzt. Um die gleich gebaute Ohrmuschel sind die Locken ganz übereinstimmend arrangiert. Bau und Behandlung des fleischigen Halses decken sich. Handwurzelansatz und Handrücken der Linken zeigen dasselbe Verständnis für eine ansprechende Behandlung der Extremitäten; die zweite Zehe des linken Fußes bietet die gleiche Krümmung. Die Faltengebung ist mäßig, beim Wiener Bilde aber lahmer als bei dem Karlsteiner. Die anmuthigen Nischenfiguren der musicierenden Engel nähern sich vollständig der Behandlung der Madonna, was besonders bei der Lautenschlägerin links unten ersichtlich wird, deren Unterlippe im rechten Mundwinkel die erwähnte Schwellung bietet, während Augenbrauen, Augen und Kinn, Höhung des geraden Nasenrückens und die Art des Halsansatzes am Rumpfe den Madonnaformen entsprechen. Es ist nicht schwer, zwischen dem nackten Oberkörper des Kindes der Wiener Madonna und dem Obertheile des Rumpfes beim Karlsteiner Schmerzensmanne das gleiche Streben nach vollen Formen, gefällige Rundung der Schulter und eine unbestreitbare Neigung nach naturtreuer Modellierung des Leibes zu erkennen. Die sperhaltende Rechte des Engels oberhalb der Karlsteiner Madonna findet rücksichtlich des Bewegungsmotives beim heil. Palmatius, rücksichtlich der Behandlung des Handrückens und der Finger beim heil. Wenzel ein Gegenstück. Augenbrauen, Augen, Nasenrücken und die leichte Unterlippenschwellung im herabgezogenen linken Mundwinkel des heil. Palmatius halten sich an die bei der Madonna beobachteten Typen. Die Gestalten sind trotz einer gewissen Weichheit und Zartheit durchaus nicht schmalschultrig. Wie die Decorationsweise der beiden Karlsteiner Flügel und die Dogenmütze des heil. Wenzel erkennen lässt, hält der italienische Maler selbst bei Werken, die für fremdländische Besteller ausgeführt wurden, noch Einzelheiten seiner Heimat oder seiner ehemaligen südländischen Umgebung fest; denn auch die Korallenzacke des Kindes der Wiener Madonna entspricht einem Schmuckstücke, das sein Zeitgenosse Barnabas von Modena gern auf seinen Bildern, z. B. der Madonna des Berliner Museums, der Turiner Madonna von 1370,[1]) anbringt. Der zinnoberrothe Rock des Karlsteiner Bildes deckt sich nicht minder mit der von Barnabas von Modena mehrmals gewählten Bekleidung.

Sucht man unter den Karlsteiner Gemälden nach Werken, welche an die Art des Thomas von Modena anklingen, so wird man gewiss Crowe und Cavalcaselle beistimmen müssen, nach deren Ansicht in der Karlsteiner Marienkirche »eine Madonna mit dem Kind sehr an Tommasos Manier erinnert«.[2]) Letztere ist identisch mit dem apokalyptischen Weibe, das die Sternenkrone und den Sonnengürtel trägt. Die Linienführung der Augenbrauen, die Form der geschlitzten, mandelförmigen Augen, die Modellierung des Nasenrückens und des rechten Nasenflügels, die Schwellung der Unterlippe im

[1]) Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei II. S. 384. — [2]) Ebendas. S. 383.

rechten Mundwinkel, die Rundung des Gesichtes stimmen mit der Karlsteiner Madonna des Thomas von Modena vollständig überein. Der in den Haaren liegende Stirnreif erinnert an den Stirnschmuck, welchen die Italiener des 14. Jahrhundertes oftmals verehrenden Engelsgestalten geben und auch Barnabas von Modena anwendet. Die Haltung des rothgekleideten Kindes, dessen Haarschmuck mit der in die Stirne etwas hereinreichenden Locke und mit der Anordnung um die Stirne so vielfach an das Kind der Karlsteiner Madonna gemahnt, die Rundung der rechten Wange, die Bewegung des linken Armes, die Behandlung des Handrückens und des Handgelenkes bieten überraschende Annäherungen an die verbürgte Arbeit des Thomas von Modena. In Wand- und Tafelbild stehen die Köpfe der Mutter und des Kindes fast in dem gleichen Verhältnisse zueinander; der Ausdruck in den Augen des Kindes, dessen stellenweise gröbere oder abweichende Formen — wie das linke Ohr — vielleicht auf Kosten der mangelhaften Erhaltung oder einer Übermalung zu setzen sind, ist nahezu copiert. In dem leicht fließenden Faltenwurfe liegt wenig Bewegung der keineswegs schmalschultrigen Frauengestalt, welche beim genauen Vergleiche mit der Karlsteiner Madonna keinem anderen als dem Italiener Thomas von Modena zugerechnet werden kann; letzterem steht sie zweifellos entschieden näher als »den besseren rheinischen Erzeugnissen dieser Periode«[1]) und lässt sich deshalb nicht auf Nicolaus Wurmser von Straßburg[2]) beziehen.

Trifft die eben begründete Zutheilung das Richtige, dann muss auch die benachbarte Darstellung des vor dem Drachen an seinen Ort zurückgezogenen Weibes demselben Künstler zuerkannt werden. Der Typus des reizenden Frauenkopfes, die Augenform, die Mundbehandlung und die gefalteten Hände berühren sich bald mit der Karlsteiner Madonna, bald mit dem apokalyptischen Weibe, dessen weißes Unterkleid genau die gleiche Granatäpfelmusterung wie das Unterkleid des an seinen Ort zurückgezogenen Weibes zeigt, dass man sich zur Annahme gedrängt fühlt, es sei dieselbe Patrone zu dieser Gewandbehandlung verwendet worden. Die Darstellungsform des auf derselben Scene erscheinenden siebenköpfigen Drachen, den schon Waagen »vortrefflich erfunden« nennt,[3]) führt zum zweiten Bilde der unteren Ostwandreihe hinüber; denn soweit bei günstiger Beleuchtung der Westwand die Einzelheiten klarer erkennbar sind, stimmt mit denselben der Drachentypus der Ostwand auffallend überein. Die sieben langen Hälse des letzteren sind zwar nordischen Darstellungen nicht fremd, finden sich aber auch auf den Wandgemälden des Baptisteriums zu Padua. Die Augenform des vor dem Drachen ruhenden Weibes stimmt zu jener des Thomas von Modena, in welchem man den Meister der Apokalypsebilder der Westwand und offenbar auch der Ostwand in der Karlsteiner Marienkirche erblicken darf, zudem selbst die Panzerbehandlung des reisigen Zeuges jener des heil. Wenzel auf dem Wiener Bilde entspricht.

Selbstverständlich werden noch weitere für italienische Einflüsse sprechende Einzelheiten der Karlsteiner Apokalypsedarstellungen in Betracht zu ziehen sein. Schon die Anordnung deutet auf italienische Einwirkungen. Denn der Sockel mit seiner gerades Gebälk und Rundbogen verwendenden Architekturbemalung ist mit Recht der italienischgothischen Manier eines Giotto und Orcagna verglichen worden;[4]) lässt sich auch die unmittelbare Anlehnung an die Werke der Genannten nicht feststellen, so kann doch jene an die Anschauungen der Italiener, die den Baldachinaufbau über dem apokalyptischen Weibe bestimmen, nicht bestritten werden. Die Umrahmung der Ostwandbilder durch Inschriften über und neben den einzelnen Darstellungen findet in der monumentalsten Leistung des Thomas von Modena, in den Wandmalereien des Capitelsaales des Dominicanerklosters zu Treviso, ein auffallendes Gegenstück. Die einzelnen Bildnisse der Heiligen des Dominicanerordens, welche die Wände des Capitelsaales schmücken, sind durch Inschriften umrahmt;[5]) so erscheint z. B. das sechste und das neunte Bild der Nordwand also erläutert:

VI. Beatus frater Hisnardus.

Darstellung des Heiligen.

Beatus frater Hisnardus Vincentinus ordinis fratrum predicatorum fuit uir valde religiosus et magnus animarum celator feruens et excellens predicator per quem dominus multa mirabilia fecit.

IX. Beatus frater Pelagius.

Darstellung des Heiligen.

Beatus frater Pelagius de prouincia Yspanie ordinis fratrum predicatorum fuit graciis et uirtutibus repletus doctor et predicator inclitus magnus fidei et animarum celator et multis claruit miraculis.

Die Erklärung des Bildes wird durch eine über dasselbe und rechts neben dasselbe gesetzte Inschrift genau ebenso wie bei den Ostwandbildern der Karlsteiner Marienkirche geboten. Da diese Erklärungsweise weder bei den übrigen Karlsteiner Wandmalereien noch bei den andern nicht zahlreichen Wandgemälden Böhmens[6]) aus dem 14. Jahrhunderte

---

[1]) Woltmann, Das Buch der Malerzeche in Prag. S. 45. — [2]) Burckhardt, Kuglers Handbuch d. Geschichte d. Malerei I. S. 221. — Janitschek, Geschichte d. deutschen Malerei S. 202. — Thode, Malerschule von Nürnberg. S. 44. — [3]) Waagen, Die deutschen und niederländischen Malerschulen. I. S. 55. — [4]) Grueber, Kunst d. Mittelalters i. Böh. III. S. 67. — [5]) Seroux d'Agincourt, Denkmäler d. Archit., Sculptur u. Malerei III. 2, Taf. 133, Abb. 2 ist unzureichend. — Wocel, Některé výsledky archaeologické cesty roku 1852 konané a. a. O. S. 98—99 schenkt denselben in seinen Ausführungen keineswegs die gebürende Beachtung. — [6]) Die nicht viel älteren Wandgemälde der Georgslegende in Neuhaus zeigen nur Überschriften und Spruchbänder in den Händen der zunächst an der Handlung betheiligten Personen; vgl. Wocel, Die Wandgemälde der St. Georgslegende in der Burg zu Neuhaus. (Denkschriften der phil. hist. Classe der kais. Akademie der Wissenschaften in Wien, 10. Band, Wien 1859.)

begegnet, muss für ihre Anordnung wohl ein von auswärts kommender Einfluss angenommen werden. Die unter den Bildern des Capitelsaales zu Treviso angeordneten Inschriftenmedaillons mit den allgemeinen Hinweisen auf die verschiedenen Ordensprovinzen, auf italienische Dominicanerconvente und Ordensheilige könnten fast der allgemeinen Bezugnahme auf die Apokalypse in der Unterschrift der Karlsteiner Ostwand an die Seite gesetzt werden. Darf man die Wandbilder in Treviso unbedenklich nach der Inschrift, welche sich auf die 1352 durchgeführte Ausmalung des Capitelsaales bezieht und rechts neben der Thüre desselben erhalten ist,[1]) dem »Thomas pictor de mutina« zuschreiben, so drängt sich gewiss von selbst die Annahme auf, dass dieser Maler, von dessen Hand Werke in Karlstein nachweisbar sind, den Schmuck der Apokalypsebilder in der Karlsteiner Marienkirche geschaffen hat; denn auch andere Einzelheiten deuten auf den Einfluss italienischer Anschauungen. Während die Posaunen der Engel auf Apokalypsebildern vorwiegend die schwach gekrümmte Form des »cornu sufflatile« festhalten, begegnen bei beiden Engeln der Karlsteiner Ostwand gerade Posaunen mit Schalltrichtern. Letztere sind der italienischen Kunst nicht unbekannt[2]) und wurden von derselben in einer gerade den Karlsteiner Bildern nicht sehr ferne liegenden Zeit noch verwendet, da z. B. die zum Gerichte blasenden Engel im Campo santo zu Pisa auch gerade, weit herabreichende Posaunen tragen, die sich gleichfalls auf dem von Italienern ausgeführten Mosaik des Prager Domes finden.[3]) Der rechts posaunende Engel der Pisaner Darstellung bietet außerdem Anklänge an das Niederschweben des unteren in Vordersicht genommenen Engels in Karlstein, in welchem mit Recht eine glückliche Lösung einer schwierigeren perspectivischen Aufgabe festgestellt werden kann. Dass der Meister mit Fragen der Perspective sich beschäftigte und einiges Geschick in ihrer Lösung bekundete, zeigt auch die Architekturbemalung des Sockels, welche dem an verschiedenen Punkten der Marienkirche stehenden Beschauer die Absicht der Vermittlung eines möglichst gleichartigen Durchblickes hervorkehrt. Die gleiche Fertigkeit ist bei böhmischen Malereien desselben Zeitraumes nirgends, bei deutschen selbst ausnahmsweise kaum in annähernd ähnlicher Vollendung zu finden. Von italienischem Geiste sind auch die Engelstypen selbst durchweht, die weder auf den Wand- und Tafelbildern noch in den Buchmalereien böhmischer Meister in gleicher Auffassung und Behandlung begegnen; ebensowenig stimmen zu ihnen die Engel der alten Kölner Bilder. Die Augenform hält die Bildung des Thomas von Modena ein, dessen plastisches Heraustreten der Gestalten in der beim heil. Wenzel und beim heil. Palmatius wahrnehmbaren Art bei dem reisigen Zeuge und besonders bei der von letzterem bedrohten Gruppe sich wieder findet. Die Composition der beiden eben genannten Scenen überrascht gleich der Frauenmenge vor den Propheten Elias und Henoch durch Geschlossenheit der Anordnung und durch Lebendigkeit des Ausdruckes; wie in den schlanken Körperverhältnissen, den sicher gezeichneten Extremitäten und der minder gehäuften Faltengebung zeigt sich auch darin das Wehen italienischen Geistes, der höchstens in den Wandmalereien des Klosters Emaus ab und zu gleich entschieden durchbricht. Für den überaus lebendig behandelten Kampf der Engel und Teufel, für die so phantasievolle Gestaltung der Hölle bietet die gleichzeitige Kunst des Nordens kein, jene Italiens aber mehr als ein Gegenstück; denn gerade ihre Höllendarstellungen werden meist zu einem bunten Gewirr ohne strenge Regel und verweisen den Lucifer mit grässlichem Satirgesicht unten in die Ecke.[4]) Endlich ist auch die Berührung zwischen den Kopftypen des auferstehenden Heilandes und der bekannten Vera-ikon im Prager Dome zu erwähnen, da letztere von Karl IV. angeblich aus Italien nach Böhmen gebracht wurde[5]) und thatsächlich eine in Böhmen bis dahin nicht vertretene, der Kunst Italiens aber wohlbekannte Darstellungsform repräsentiert. Selbst einzelne Buchstabentypen stehen dem Brauche und der Bildung der Italiener offenkundig näher als jener der Deutschen. In Erwägung all dieser Umstände darf man dem Italiener Thomas von Modena als jenem Maler, der für Karlstein andere sicher beglaubigte Werke geliefert hat, auch die Ausführung des Apokalypsecyklus der Karlsteiner Marienkirche zurechnen, welcher so mannigfache Beziehungen zur italienischen Kunst überhaupt und insbesondere zu den Formen und der Behandlungsart des Thomas von Modena aufweist.

Schon bei der Beschreibung der Malereien der Katharinenkapelle wurden Einzelheiten hervorgehoben, welche auf italienische Einflüsse in der Art des Thomas von Modena beim Nischenbilde[6]) hindeuten. Das Kreuzigungsbild des Altartisches mit seinen schlanken Figuren und gut motivierten Gewändern ist ganz im Geiste italienischer Kunst gehalten und nähert sich manchem Zuge der bekannten Kreuzigung des Emauser Tafelbildes, dessen Kriegergruppe einen ähnlichen Aufbau bietet. Die Frauenköpfe mit den geraden Nasen und dem feingelegten Schleier stimmen zu jenen der Gruppe vor Elias und Henoch, der heidnische Hauptmann zu den Greisenköpfen vor dem reisigen Zeuge, dessen Berittene theilweise dieselbe Panzerung wie der erwähnte Hauptmann oder der heil. Wenzel des Wiener Altarwerkes tragen. Die untere Partie des emporgehobenen Mantels der Gottesmutter und sein Faltenzug klingen an die Gewandung des apokalyptischen Weibes mit der Sternenkrone an. Den langfingerigen Händen mit vollem Rücken fehlt wie bei Thomas von Modena die Betonung des Gliederansatzes in der Hautbehandlung. Ist dem Genannten das Nischenbild der Katharinenkapelle und mit diesem auch die Gestalt der anbetenden Kaiserin zuzusprechen, so fällt ihm nach der übereinstimmenden Haarbehandlung auch die heil. Katharina an der Epistelseite des Altartisches zu, deren linke Hand die Fingermodellierung der Madonna

---

[1]) Zwischen der Thüre und dem Nordfenster der Westwand befindet sich unter einer Inschrift, welche Bezug nimmt auf die 1221 erfolgte Ankunft der Dominicaner in Treviso und die Gründung des dortigen Conventes S. Nicolò, die Angabe: Anno domini · M° · CCC° · LII · conventus treuisinus ordinis predicatorum depingi fecit istam capellam. Et thomas pictor de mutina. — Die Inschrift reichte früher noch weiter herab, ist aber derzeit durch einen aufgemalten Umrahmungsstreifen des Raumes verdeckt. — [2]) Frimmel, Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters. S. 31 u. 32. — [3]) Ambros, Der Dom zu Prag. S. 272 u. f. m. Taf. — [4]) Jessen, Die Darstellung des Weltgerichts bis auf Michelangelo. (Berlin 1883.) S 42. — [5]) Mikowec, Alterthümer u. Denkwürdigkeiten Böhmens II. S. 63 u. f. — [6]) Sieh oben S. 44.

des Kreuzigungsbildes bietet.[1]) Ihr Typus ist ein ganz anderer als der Jungfrauentypus des Theodorich und der weiblichen Gestalten auf den Wandbildern des Treppenhauses. Da nun für die Malereien über und an dem Altartische der Katharinenkapelle wohl derselbe Meister angenommen werden muss, dessen Arbeiten offenkundige Beziehungen zu italienischer Darstellungsweise zeigen und bereits zum Theile auf Thomas von Modena bezogen wurden,[2]) so wird man auch nach den mehrfachen Übereinstimmungen mit den letzterem geläufigen Bildungen diesem Künstler, der für Karlstein verschiedene Aufträge ausführte, das Nischenbild, die Kreuzigung und die heil. Katharina zurechnen dürfen.

Die Erweiterung der Werke des Thomas von Modena durch den Karlsteiner Apokalypsecyklus ist für die Charakterisierung des Meisters nicht ganz belanglos. Erhebt ihn derselbe auch nicht unter die italienischen Maler ersten Ranges, so zeigt er doch trotz der schweren Beschädigungen gegenüber den bisher bekannten Werken mehrere beachtenswerte Einzelheiten. Compositionsgeschick in der Behandlung des zwar die Phantasie anregenden, aber in seiner Fülle schwer zu behandelnden Stoffes, in welchen der Maler tiefer einzudringen bemüht war, verbindet sich mit einer unbestreitbaren Beobachtung des Lebens. Die Zeichnung ist sicher, bildet ebenso anmuthende als ausdrucksvolle Köpfe, bei den Frauen und Engeln voll Liebreiz, bei den Männern voll Ernst und Würde. Wie trefflich die Extremitäten verstanden sind, zeigen Hände und Füße des tempelmessenden Johannes, die Bewegungen der Streiter des Himmels und der Hölle im Kampfe gegeneinander. Die Gewänder sind keineswegs durchschnittlich lahm, sondern fließen wiederholt in weichen, langgezogenen Falten, welche die Körperformen mehr als einmal plastisch abgerundet hervortreten lassen; die Neigung zu solcher Körperbildung ist auch in der Behandlung des Thierleibes — der Pferde wie des Drachen — unverkennbar. Perspectivische Einzelheiten bekunden überall eine verständig lösende Hand, welche freilich die Stadtarchitekturen der Erdbebenscenen noch ziemlich schablonisiert. Die Darstellungsfähigkeit muss allerdings durch die Berücksichtigung bereits üblicher Typen mit unverkennbarer Anlehnung an das Schriftwort gebunden und eingeschränkt erscheinen, da selbst auf die den Apokalypsehandschriften geläufige Darstellung der Stimmen Gewicht gelegt ist. Die Palette weist keinen einzigen Farbenton auf, der nur als dem Thomas von Modena eigenthümlich bezeichnet werden könnte, und hält sich trotz der geringen Zahl der Töne an die ansprechend frische Farbengebung der Italiener überhaupt Die Farben sind wie auf den Tafelbildern augenscheinlich fein und sorgfältig bereitet; ein mehr bräunlicher Ton steht in den Schatten der blühenden Carnation. Die Wahl der erläuternden Textstellen fiel gewiss nicht dem Meister zu, sondern wurde offenbar von dem kaiserlichen Auftraggeber selbst oder einem seiner theologischen Berather getroffen, wogegen das fehlerhafte »ad · eo« statt »a deo« beim Herabschweben des Geistes des Lebens zu Elias und Henoch durch den Maler allein verschuldet sein muss.

Die Ausführung so umfassender und mannigfacher Aufträge, speciell der Wandmalereien in Karlstein, hat den Aufenthalt des Italieners Thomas von Modena in Böhmen selbst zur nothwendigen Voraussetzung.[3]) Dass die Berufung des Meisters durch Karl IV. stattfand, wird umso wahrscheinlicher, als der Kaiser zur Ausführung des Mosaikbildes an der Südseite des Prager Domes ja noch später Arbeiter aus Italien berief. Wann die Ankunft des Malers Thomas von Modena in Böhmen erfolgte, bei welcher Gelegenheit der Herrscher auf ihn aufmerksam wurde und ihn für seine Kunstunternehmungen zu gewinnen trachtete, lässt sich keineswegs aufs Jahr so genau bestimmen, als Crowe und Cavalcaselle oder Thode angeben, welche die Berufung des Künstlers auf 1357 ansetzen.[4]) Fällt ihm der Apokalypsecyklus der Marienkirche zu, die schon am 27. März 1357 dem geregelten Gottesdienste eines Capitels geweiht war, so muss Thomas von Modena bereis früher Italien verlassen haben, da die Arbeit der Apokalypsebilder ihn zweifellos längere Zeit in Anspruch nahm. Gehören die Reste des Karlsteiner Flügelaltares zu dem ehemaligen Altarwerke der gleichzeitig vollendeten Nicolauskapelle, so rückt die Ankunft des Künstlers in Böhmen noch näher an 1350 zurück. Ob er nicht auch den Wandbildern nahestand, welche im Karlsteiner Palas das Doppelwunder von 1353 verherrlichten und bis zum Spätherbste 1356 vollendet wurden, ist bei dem Verluste dieser Darstellungen nicht mehr mit Sicherheit zu entscheiden; vielleicht konnte ein Künstler, der in dem Dominicanerkloster S. Nicolò in Treviso manches Wandbild vollendet hatte, für die künstlerische Behandlung der mit einer Nicolausreliquie zusammenhängenden Wunder dem Kaiser besonders geeignet erscheinen, in dessen Auftrage er das Altarwerk der Karlsteiner Nicolauskapelle anfertigte. Sicher muss die Beschäftigung des Meisters in Böhmen nach 1352 und vor 1357 angesetzt werden; denn 1352 wurden die Wandgemälde des Capitelsaales zu Treviso vollendet, bei denen der Name des Thomas von Modena sich wie auf den Karlsteiner Tafelbildern findet, und im Frühjahre 1357 waren bereits auch jene der Karlsteiner Marienkirche und des Karlsteiner Palas ausgeführt. Sprach Karl IV. auf seinem Zuge von Udine nach Padua im Herbste 1354[5]) in dem Dominicanerkloster S. Nicolò zu Treviso vor, so konnte er wohl Gelegenheit finden, die von Thomas von Modena ausgeführten Werke kennen zu lernen und den Meister für die Ausschmückung Karlsteins zu berufen. Immerhin kam der Herrscher gerade bei diesem Zuge gewiss in die Lage, in den von ihm so fleißig besuchten Kirchen und Klöstern Arbeiten des Meisters zu sehen, welcher nach dem Umfange der für S. Nicolò in Treviso vollendeten Aufträge zu den angesehenen und viel beschäftigten Künstlern dieser Gegend

---

[1]) Sieh oben S. 45. — [2]) Crowe u. Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei. II. S. 383. — Burckhardt, Kuglers Handbuch d. Geschichte d. Malerei I. S. 222. — Waagen, Die deutschen u. niederländischen Malerschulen. I. S. 55. — Frantz, Geschichte der christlichen Malerei II. S. 185. — Grueber, Kunst d. Mittelalters in Böhmen III. S. 67 u. 68 weist alle Malereien der Katharinenkapelle dem Nicolaus Wurmser zu, was nach den italienischen Zügen der Arbeit gar nicht haltbar ist. — [3]) Mikowec, Karlstein a. a. O. S. 182 bezeichnet es als »gewiss, dass Thomas von Mutina nicht auf dem Karlstein war«. — [4]) Crowe u. Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei II. S. 382. — Thode, Malerschule von Nürnberg. S. 44. — [5]) Huber, Die Regesten des Kaiserreichs unter Kaiser Karl IV. S. 154 u. 155.

Oberitaliens gehörte. Sollte also wie bei anderen für Karl IV. arbeitenden Meistern eine persönliche Intervention des Fürsten als Ausgangspunkt der Beschäftigung des Thomas von Modena in Böhmen angenommen werden, dann wäre wohl zunächst an den Zug im Herbste 1354 zu denken, sodass die im Karlsteiner Palas, in der Katharinenkapelle und in der Marienkirche von Thomas von Modena ausgeführten Arbeiten hauptsächlich in die Jahre 1355 und 1356 fielen, in welchen ja gerade diese 1357 bereits in Benützung genommenen Theile der Burg Karlstein ihrer Vollendung entgegengiengen. Die Kunsteindrücke anlässlich der Italienfahrt konnten den kunstfreundlichen Fürsten gewiss zur Berufung eines italienischen Malers, dessen Werke er besonders schätzte, für die Ausmalung einiger Räume der eben zu vollendenden Burg Karlstein veranlassen, wie er früher bei der Reise nach Avignon den Baumeister Matthias von Arras für die Aufführung hervorragender Bauten Böhmens gewann. Da auch einige andere Malereien Böhmens aus derselben Zeit italienische Einflüsse nachweisen lassen, bewegt sich die Heranziehung des Thomas von Modena in einer den Zeitanschauungen geläufigen Richtung. Ob derselbe auf die Maler Böhmens einen größeren, bestimmenden Einfluss gewann, ist im Einzelnen nicht mehr genau erweisbar, da die Reihe der Vergleichsobjecte für die Feststellung des einstigen thatsächlichen Umfanges zu gering ist. Sicher haben sich aber die in Karlstein selbst arbeitenden anderen Maler dem Einflusse des Italieners, der im Vergleiche zu ihnen eine mehr fortgeschrittene Kunst vertrat, nicht entzogen; in den Tafelbildern und Wandgemälden Theodorichs, denen soviel Eigenartiges und Urwüchsiges anhaftet, begegnen mannigfache, nur durch italienische Einwirkung erklärbare Einzelheiten. Vergleicht man die Wandgemälde der Georgslegende zu Neuhaus und die Malereien in den Wölbungen der Fensternischen der Karlsteiner Kreuzkapelle mit dem Apokalypsecyklus der Marienkirche, so springt der Fortschritt in die Augen, welchen die Wandmalerei Böhmens unter dem Einflusse des Thomas von Modena bei der Ausschmückung Karlsteins machte.

Günstiger als bei dem Italiener, dessen Arbeitsleistung theils nach inschriftlich beglaubigten Werken, theils nach anderen, stilkritisch mit ihnen verglichenen Malereien abgegrenzt werden musste, liegen die Verhältnisse bei dem Maler Theodorich, da in der bekannten Urkunde vom 28. April 1367 Karl IV. selbst den Antheil dieses Künstlers an der Ausstattung Karlsteins genau begrenzt.[1]) Der Kaiser begründet die dem Maler zugewendete Begünstigung in erster Linie mit dem Hinweise: »Advertentes artificiosam picturam et solemnem regalis nostrae capellae in Karlstein, qua fidelis nobis dilectus magister Theodoricus pictor noster et familiaris ad honorem omnipotentis dei et inclytam laudem nostrae dignitatis regiae praedictam capellam tam ingeniose et artificialiter decoravit«. Diese »capella regalis« in Karlstein ist identisch mit jener 1365 im Karlsteiner Hauptthurme geweihten Kreuzkapelle, die schon Benesch von Weitmil die »capellam maiorem in turri castri Karlstein« nennt und als Aufbewahrungsort für die »insignia imperialia et tocius regni sui thesaurum« bezeichnet. Denn nach der Urkunde vom 27. März 1357, welche die nächst der Kreuzkapelle genannte Marienkirche als »minorem illi quasi contiguam« kennt, muss die andere Kapelle »in honore et uocabulo gloriosissime passionis et Insigniorum ipsorum«, deren Lage »in turri Castri karlstein« ausdrücklich hervorgehoben ist, als die »capella maior in turri castri Karlstein« aufgefasst werden. Gerade für diese Kapelle betont der oben erwähnte Gewährsmann nebst der Edelsteinverkleidung der Wände und den Reliquienschätzen die Ausschmückung mit »picturis multum preciosis«. Es kann somit gar nicht daran gezweifelt werden, dass die königliche Kapelle in Karlstein, deren Malerei der Kaiser selbst dem Theodorich zurechnet, als die Kreuzkapelle gedeutet werden muss. Die Ausdrucksweise des Kaisers gewährt übrigens einen Anhaltspunkt für die Bestimmung des Umfanges der Arbeiten Theodorichs und ihrer Vollendungszeit. Karl IV. hob keineswegs bestimmte Malereien als von Theodorichs Hand stammend hervor, sondern sprach nur allgemein von der »artificiosa pictura et solemnis« der Karlsteiner königlichen Kapelle, welche von seinem Hofmaler Theodorich ebenso genial als kunstvoll ausgeschmückt worden war; da der Kaiser selbst nicht unterscheidet, so kamen mit Ausnahme der von Thomas von Modena stammenden Tafeln augenscheinlich alle anderen Malereien dem Meister Theodorich zu. Die stilistische Übereinstimmung zeigt, dass nicht nur alle Tafelbilder, sondern auch die Gemälde an den Nischenwölbungen von denselben Anschauungen abhängig sind und in Auffassung und Ausführung nur als Leistungen eines Meisters betrachtet werden müssen. Hat nun außer den offenbar für einen anderen Zweck bestimmten Tafeln des Thomas von Modena nur ein Meister an den Malereien der Karlsteiner Kreuzkapelle gearbeitet, deren »artificiosa pictura et solemnis« von der competentesten Seite dem Hofmaler Theodorich zugesprochen wird, dann muss letzterer auch als der eine Meister der Malereien in der Karlsteiner Kreuzkapelle betrachtet werden. Seine Arbeit war gewiss am 28. April 1367, wahrscheinlich aber schon früher vollendet; die ihm zugewendete Begünstigung erscheint nämlich ausschließlich als eine Anerkennung für Leistungen, die den Kaiser überaus befriedigten und von demselben genau bezeichnet wurden, und die Absicht zur Erzielung noch größeren Fleißes ist nicht wie 1359 bei dem Hofmaler Nicolaus Wurmser von Straßburg in einem ähnlichen Falle ausdrücklich hervorgekehrt. Wären die Gemälde der Kreuzkapelle nicht schon fertig gewesen, so wäre ein solcher Hinweis vielleicht kaum unterblieben, dessen Mangel ebenso wie das urkundliche »decoravit« die bereits abgeschlossene Ausführung der Wand- und Tafelbilder in der Karlsteiner Kreuzkapelle zu verbürgen scheint. Ja, die Darstellungsart des Benesch von Weitmil betreffs der am 9. Februar 1365 geweihten Karlsteiner Kreuzkapelle lässt sogar für diesen Zeitpunkt die Vollendung der dieselbe zierenden Malereien ansetzen, die demnach frühestens 1364 und spätestens 1367 fertiggestellt sein müssen. Denn da zwischen der 1357 erfolgten Weihe der Marienkirche und jener der Kreuzkapelle mehrere Jahre liegen, in welchen offenbar an der bei der Hauptweihe der Burg noch nicht abgeschlossenen Ausschmückung gearbeitet wurde,

[1]) Woltmann-Pangerl, Das Buch der Malerzeche in Prag. S. 117—118, Anm. 204.

so wird die Vollendung der letzteren und der ihre Hauptzierde bildenden Gemälde offenbar durch den Tag der Weihe annähernd bestimmt.

Die dem Hofmaler Theodorich zugewandte Begünstigung bestand darin, dass sein Besitz in Mořin bei Karlstein bis auf einen Wachszins von 30 Pfund von allen Abgaben befreit sein sollte. Dieser Hof ist identisch mit dem Freihofe Koczabowsky bei Mořin, dessen Besitzer noch im Jahre 1706 hervorhoben, Theodorich habe die Begünstigung erlangt, »weil er in der Malereikunst sonderlich erfahren und in der kgl. Kapellen zu Karlstein im Malen sonderlichen Fleiß habe angewandt«. Die gegen die Identificierung geltend gemachten Bedenken [1]) zerstreut vollständig eine Eingabe vom 20. October 1684 [2]) durch den Hinweis, dass »ehender die donation dießes Hofs dem Theodorico Pictori geschehen, daß onus decimandi allczeith darauf gehaftet vnndt keineswegs in prejudicium tertii aufgehoben worden, wie solches Vhralte Register bezeugen«. Im Jahre 1381 wurden der Zdena, Witwe des Jesco, genannt Mracz von Lažowitz, für den durch Kauf an sie gelangten Hof in Mořin die von Karl IV. dem Hofmaler Theodorich zugestandenen Rechte erneuert, wobei ausdrücklich auf die dem Hofmaler Theodorich gewährte Begünstigung hingewiesen wurde.[3])

Die Arbeiten Theodorichs in der Karlsteiner Kreuzkapelle gehören der Tafel- und der Wandmalerei an; die Tafelbilder bieten seit Jahrzehnten das wichtigste Material für die Charakterisierung der böhmischen oder der Prager Schule und gelten unbestritten als Schöpfungen des Meisters, während die Wandgemälde bald insgesammt, bald theilweise dem Nicolaus Wurmser von Straßburg zugerechnet wurden.[4])

Für die theils viereckigen, theils dreieckigen Tafelbilder, deren Größe mehrfach voneinander abweicht, ist ein ornamentierter vergoldeter Gipsgrund gewählt; als Ziermotive erscheinen durcheinander geflochtenes Bandwerk, Rosetten, der einköpfige Adler und der böhmische Löwe. Ernst und würdevoll, mit einer gewissen Herbheit und Strenge heben sich die Brustbilder der kraftvollen Gestalten von dem goldenen Hintergrunde ab. Auf dem auch bei weiblichen Heiligen breitschultrigen Oberkörper sitzen meist mächtige Köpfe, welche ein einfacher Strahlennimbus umzieht. Die überwiegend breite, ja niedrige Stirn wird nur vereinzelt, z. B. beim heil. Paulus, bei den heil. Einsiedlern Antonius und Paulus oder dem einen Propheten der Ostwand, hoch gewölbt und kräftig modelliert; eine fast wellenartige Querfalte durchzieht besonders die Stirnen einiger Apostel, der Bischöfe und Könige der Westwand, bei den Päpsten der Südwand sowie bei den heil. Streitern der Ostwand. Zwischen den großen, ruhig und weit geöffneten Augen, deren geschwungene Brauen nach außen abfallen, manchmal bis gegen das Ohr hingezogen werden und bei einigen weiblichen Heiligen stark gegen das Augenlid herabrücken, setzt der meist breite, vereinzelt etwas eingedrückte oder abgeplattete Rücken einer wiederholt kräftig vortretenden, vorn klobig endigenden Nase energisch ein; ihre Flügel bleiben voll und weich, wenn nicht die Hervorkehrung der Noth, wie bei dem Bettler der heil. Elisabeth, oder der in einigen Köpfen unverkennbare Zug der Askese eine mehr hagere Bildung bedingt. Da auch die Backenknochen besonders der männlichen Heiligen stark hervortreten, ja — abgesehen von den Jünglingen — wiederholt augenscheinlich mit Absicht fast auffallend betont sind, wird der Kopf nicht selten derb, breit und vereinzelt sogar etwas aufgedunsen. Die Schwellung der Lippen des ausdrucksvollen Mundes, der bei der heil. Elisabeth herb bleibt, erscheint manchmal etwas gewulstet, was bei dem als Mohr dargestellten heil. Mauritius gerade der naturgetreuen Behandlung des Rassentypus entspricht; das Herabziehen der Mundwinkel verleiht den männlichen Heiligen Strenge und feierliche Gemessenheit. Das wohlgerundete Kinn ist bei den Bischöfen und Päpsten meist energisch entwickelt, zeigt bei Veit, Ursula und besonders bei Laurentius eine Neigung zu einem Unterkinne und bei einigen heil. Jungfrauen ein Grübchen. Ganz vereinzelt hängen die Wangen des jugendlichen Bischofes in der Westfensternische etwas fett und fleischig herab. Der oft kurze Hals ist bei den heil. Jungfrauen voll und mollig in weichen Linien behandelt, betont an dem Bettler der heil. Elisabeth ein gewisses Verständnis für das Herausarbeiten der Muskelpartien und lässt den Kehlkopf nur manchmal wie beim heil. Laurentius etwas mehr hervortreten; ab und zu wird ein dicker Nacken sichtbar. Auf denselben und die ausnahmslos breiten Schultern fallen die Haare, bloß ausnahmsweise an Einzeldurchbildung streifend, bei Jungfrauen und Männern weich herab; nicht selten lösen sie sich strähneartig geringelt auf oder quellen unter Prophetenhüten gleichmäßig getheilt und voll nieder. Wiederholt begegnet aber auch eine mehr perückenähnliche Behandlung in fast filziger Masse der wolligen Haare; bei Jünglingen und Männern schiebt sich gern eine in nahezu gleichmäßiger Rundung abgegrenzte Stirnlocke vor. Über dem Ohre einiger Bischöfe — besonders der Westfensternische — liegt eine Locke. Wird das Ohr überhaupt ganz sichtbar, so erscheinen das Haar und der Bart um dasselbe ziemlich ausgeschoren. Der Bart ist bald etwas weich gewellt und mehr wollig, bald strähneartig gedreht und endigt

---

[1]) Woltmann-Pangerl, Das Buch der Malerzeche in Prag. S. 119, Anm. 204. — [2]) Mit jener von 1706 im k. k. Statthaltereiarchive zu Prag Lit. K, num. 25, subn. 10; unter den hier eingelegten Urkunden, welche besonders der Steuerfreiheit des von Therese Freifrau von Engelflus besessenen Hofes Koczabowsky im Dorfe Groß-Mořin gelten, befinden sich vier Abschriften des Privilegs von 1367 und eine der Abtretungsurkunde von 1381. Schon Sommer, Das Königreich Böhmen, statistisch topographisch dargestellt, 16. Band, Berauner Kreis (Prag 1849), S. 25 identificiert den Freihof Koczabowsky richtig mit dem Besitze der Hofmaler Nicolaus Wurmser und Theodorich in Mořin. — [3]) Neuwirth, Beiträge zur Geschichte der Malerei in Böhmen während des 14. Jahrhundertes. Mittheilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen. 29. Jahrgang (Prag 1890.) S. 71—73, urkundl. Beil. Nr. VI. — [4]) Burckhardt, Kuglers Handbuch d. Geschichte d. Malerei I. S. 221. — Waagen, Die deutschen u. niederländischen Malerschulen I. S. 55 mit einigem Zweifel. — Frantz, Geschichte der christlichen Malerei. II. S. 186. — Engerth, Kunsthistorische Sammlungen d. Ah. Kaiserhauses, Gemälde III. S. 251 versetzt die Wurmser beigelegten Fresken in die Fensternischen einer in Karlstein gar nicht bestehenden Karlskapelle und spricht S. 244 gleichzeitig die Wandmalereien der Nischen der Kreuzkapelle zu. — Hotho, Gesch. d. christl. Malerei S. 360. — Hirt, Kunstbemerkungen auf einer Reise über Wittenberg nach Dresden u. Prag. S. 177.

vereinzelt auch in zwei Spitzen. Die Hände sind überwiegend sehr gut verstanden; die fleischigen Finger laufen zwar etwas klobig in breiter Abrundung aus und werden in der Gliederung selbst manchmal derb und plump, bleiben aber vollständig frei von unnatürlicher Magerkeit und Geziertheit. Bei den weiblichen Heiligen sind sie wie der Handrücken mehr voll und weich; bei den Männern treten Knochenlage, Adern und Sehnen entschiedener hervor. Die Modellierung der Hände, deren vereinzelt sichtbare Ballen kräftig entwickelt sind, darf vielfach eine ganz vortreffliche genannt werden. Die Bewegungsmotive der Hände, welche Bücher, Kreuze, Bischofsstäbe, Schwerte, Schilde, fahnengeschmückte Lanzen, Scepter und Reichsapfel, vereinzelt auch Heiligenattribute tragen oder auf Prophetenspruchbänder deuten, bleiben durchaus natürlich, obzwar sie sich mehrmals ganz übereinstimmend oder mit geringen Abweichungen wiederholen; nahezu überall zeigt die bald segnende, bald deutende und unterweisende Geberde ruhig ernste Abgemessenheit, die bei den heil. Streitern zur zuwartend entschlossenen Kampfbereitschaft, bei den heil. Herrschern zur würdevollen Repräsentation wird. Nirgends begegnet ängstliche Unbeholfenheit, nirgends verrathen die einander oft so nahestehenden Bewegungen ein Unvermögen des Meisters in der Beschäftigung der Hände.

Die Faltenbehandlung des meist einfachen Gewandwurfes, dem ab und zu edle Großartigkeit eigen ist, bleibt überall voll, weich und rundlich; sie hält sich durchaus frei von steifeckigen, gehäuften Brüchen. Die Kirchenfürsten wie die weltlichen Herrscher tragen ihre Gewandung überwiegend mit wahrhaft fürstlichem Anstande, die Jungfrauen mit sittsamer Würde. Trotz unbestreitbarer Einförmigkeit der Bekleidung bei den einzelnen Kategorien der Dargestellten lässt sich ein gewisses Bestreben nach einiger Mannigfaltigkeit der Anordnung nicht in Abrede stellen. Wie in der Edelsteinverkleidung der Wände, so ist auch in den Gewandzieraten, an Mitren, an Stäben und Handschuhen der Bischöfe und Äbte, an Tiaren und Kreuzen der Päpste, an Schilden und Rüstungen ein Zug überladender Pracht hervorgekehrt. Das sonst nur vereinzelt auftretende weitere Beiwerk, z. B. die Schreibpulte der Kirchenlehrer, verräth eine überaus sorgsame und feine Durchbildung.

Die Zeichnung bekundet im allgemeinen Sicherheit der auf das Nothwendige beschränkten Linien, Ausdrucksfähigkeit und ansprechende Abrundung. Die Palette des Meisters zeigt mehrere Abstufungen von Blau, Roth und Grün. Die Töne der oft ziemlich hellen Gewänder sind wiederholt zart gebrochen und stimmen vielfach ebenso glücklich zu dem gemusterten Goldgrunde wie zu dem Fleischtone, dessen graugrünliche Schatten die Modellierung nicht selten aufs wirkungsvollste heben. Das Colorit der männlichen Köpfe ist im allgemeinen dunkler, aber meist auch wärmer als jenes der weiblichen, die mitunter auffallend blass erscheinen. Die Farbenbehandlung bietet ohne Hervorkehrung schwarzer Umrisse und greller Lichter ein gefügiges, in den Localtönen klares und kräftiges Verschmelzen, dessen Übergänge und Abstufungen leicht und fließend sind; dasselbe geht manchmal sogar in Verblasenheit über. Da die Schatten der Gewandung hie und da der erforderlichen Tiefe entbehren, so mangelt einzelnen Gestalten in der Gesammtwirkung die nothwendige Rundung ausgeglichener Modellierung. Auffallende Abweichungen von einer mehr an gleichmäßige Stimmung gebundenen Farbengebung zeigen ganz vereinzelt das lichtblonde Haar und der dunkelbraune Bart desselben Heiligen, z. B. zweier heil. Streiter.

Trotz aller Vorzüge fehlt es nicht an unverkennbaren Mängeln. Schon Waagen wies darauf hin,[1]) dass in den Köpfen der Männer »zwei Typen sich etwas einförmig wiederholen«. Bei näherem Betrachten erweitert sich diese Zahl allerdings etwas; allein es ist unschwer, zwischen den Heiligen verschiedener Gruppen — auch den weiblichen — die Verwendung derselben Typen zu erkennen. Der Künstler und offenbar auch sein hoher Auftraggeber stießen sich jedoch so wenig daran, dass Tafeln, bei welchen die erörterte Beziehung schon beim ersten Blicke in die Augen springt, unbedenklich wie in der Westfensternische fast unmittelbar nebeneinander angeordnet wurden. Außerdem ist bei den heil. Jungfrauen, Bischöfen, Herrschern und Streitern die Berührung der Typen besonders auffallend. Es darf gewiss nicht verkannt werden, dass diese Gleichmäßigkeit einer mit beschränkten Mitteln arbeitenden Darstellungsweise schon in der Natur des Auftrages lag, die Brustbilder von mehr als hundert Heiligen zu liefern, für deren Kategorien nach Rang und Stand gewisse übereinstimmende Merkmale traditionell geworden waren. Bedingten diese eine Annäherung in Gewandung und Beiwerk, dann mochte wohl der Maler mit dieser Gleichmäßigkeit der Darstellung leicht über die Bedenken der Verwendung gleicher Typen hinwegkommen, welche die Lösung seiner Aufgabe wesentlich erleichtern musste, während mit der Forderung einer möglichst verschiedenen und abwechslungsreichen Bildung und Auffassung der darzustellenden Heiligen die Schwierigkeiten der Ausführung sich allerdings wesentlich gesteigert hätten. Karl IV. hatte augenscheinlich einen derartigen Auftrag weder beabsichtigt noch ertheilt, da derselbe sonst zweifellos für die Durchführung maßgebend geblieben wäre. Ob vielleicht die Kürze der dem Meister zur Verfügung stehenden Zeit die geringere Vertiefung in die Arbeit und die mehrmalige Verwendung gleicher Typen veranlasste, ist schwer zu entscheiden, da sich höchstens der Zeitpunkt bestimmen lässt, bis zu welchem die Arbeiten der Kreuzkapelle vollendet waren. Man darf gewiss annehmen, dass der Künstler, dessen 1359 als des »malerii imperatoris Theodrici« gedacht ist,[2]) schon zu dieser Zeit an der Herstellung der mehrere Jahre beanspruchenden Tafeln arbeitete, die wohl noch früher als Schmuck der bereits 1357 genannten Kreuzkapelle geplant waren. Die Durchschnittszahl der in den einzelnen Jahren herzustellenden Tafelbilder, welche in der Werkstätte des

---

[1]) Waagen, Die deutschen und niederländischen Malerschulen. I. S. 54. — [2]) Neuwirth, Beiträge z. Gesch. d. Malerei i. Böhm. währ. d. 14. Jahrh. a. a. O. S. 70, Nr. IV.

Meisters gearbeitet werden konnten und erst später in das Rahmenwerk eingesetzt wurden, würde sich demnach durchaus nicht zu hoch stellen und brauchte den Künstler keineswegs zur Schablonisierung zu drängen. Trotzdem tritt letztere nicht nur in den Typen der Dargestellten, sondern auch in ihren Bewegungsmotiven zutage. Die bei der heil. Katharina wahrnehmbare Geberde des Emporhaltens begegnet fast in der gleichen Weise bei dem heil. Laurentius, Stephan und Heinrich. Das Ausstrecken des Daumens der Rechten bei gleichzeitiger Krümmung des Zeigefingers stimmt beim heil. Laurentius und Philippus überein, dessen Bewegungen — auch jene der am aufrechtstehenden Kreuze liegenden Linken — bei Judas Thaddäus nahezu copiert erscheinen. Das Vorschieben des mäßig gekrümmten Zeigefingers an der das Pedum umfassenden Rechten berührt sich beim heil. Wolfgang, bei zwei Benedictineräbten der Westwand und dem dritten Papste der Südwand. Der rechte Unterarm ist beim heil. Lukas und beim heil. Antonius gleich bewegt, dessen Rechte den Daumen und Zeigefinger in einer auch beim heil. Thomas wahrnehmbaren Weise gegenüberstellt. Der Prophet über dem heil. Wolfgang ahmt die Fingerstellung der Rechten der heil. Anna oder des heil. Lukas nach. Der zweite Bischof in der vor dem Theilungsgitter liegenden Ostfensternische umfasst das Pedum wie der dritte Bischof der Westwand und legt die Linke auf das Buch gleich dem fünften Bischofe der eben erwähnten Reihe. Das Scepterhalten des sechsten Königes der Westwand und des vierten der Südwand deckt sich beinahe vollkommen. Besonders oft berühren sich die Motive der das Buch haltenden oder auf dem Buche liegenden Hände der Apostel, Bischöfe, Äbte und Päpste. Die Bewegung des rechten Armes beim ersten und dritten heil. Streiter der Ostwand stimmt derart überein, dass selbst der auf den Rahmen hinausrückende Theil fast genau die gleiche Linie einhält.

Die wiederholt zu machende Wahrnehmung, dass Theile der Arme und Schultern, der Hüte und Spruchbänder der Propheten, der Engelsflügel, Mitren, Tiaren und Nimben, der Fähnlein heil. Streiter über die eigentliche Bildfläche auf den Rahmen hinaustreten und somit der für die Darstellung berechnete Raum meist überschritten wird, spricht fast für die Richtigkeit der Annahme des Malers Horčička,[1]) »die Umrisse seien auf den Kreidegrund gepaust und mit dem Pinsel ausgezogen worden.« Denn bei directem Hineincomponieren in den für jede Darstellung bestimmten Rahmen hätte sich ein solches, durchaus nicht überall günstig wirkendes Hinausgehen über die Compositionsfläche vermeiden lassen, welches darauf hindeutet, dass die Entwürfe wahrscheinlich ohne besondere Rücksicht auf jede Tafel in einem mehr allgemeinen Maßstabe gehalten und unbedenklich auf die für sie nicht vollkommen passenden Tafeln übertragen wurden. Diese Art der Ausführung gewinnt auch dadurch an Wahrscheinlichkeit, dass auf den Tafelbildern selbst die Verwendung von Pausen erweisbar ist, da bei einzelnen Gestalten die Herstellung der Gewandmusterung nach Pausen oder Patronen ganz im Sinne der von Cennino Cennini niedergeschriebenen Anweisung[2]) erfolgt sein muss. So ist beim heil. Laurentius, bei dem ersten und fünften Bischofe der Westwand dieselbe Patrone benützt, deren Rosettenreihen in gleichen Abständen voneinander entfernt sind; das Gewandmuster des vierten Bischofes der genannten Reihe ist auch beim heil. Wolfgang verwendet. Ganz besonders springt die Patronage in die Augen bei den Tafeln der Westfensternische, wo das Gewand des kelchtragenden Heiligen die Granatäpfelmusterung genau in derselben Form und in den gleichen Entfernungen wie bei dem drachenhaltenden Bischofe und seinem Nebenmanne an der gegenüberliegenden Wand bietet, an welcher überdies noch das Gewandmuster des heil. Stephanus an das erwähnte Motiv anklingt. Dass Theodorich die Gewandung zweier unmittelbar nebeneinander angeordneten Heiligen zweifellos mit derselben Patrone arbeiten ließ, deren Verwendung allein so gleichmäßige Abstände, so übereinstimmende Einzelformen ermöglichte, spricht für die Naivität der Auffassung des Meisters, der in einer solchen Arbeitsweise offenbar nichts dem Wesen der Kunst Abträgliches erblickte. Seine Unbefangenheit geht so weit, dass die Patronage auf die Bruchlage der Gewandbehandlung nicht die geringste Rücksicht nimmt, sondern sich über die ganze Gewandfläche erstreckt, in welche die Faltengebung ohne natürliche Verbindung mit irgend einer Brechung des Gewandmusters eingetragen ist; dies ist besonders in der Westfensternische bei dem Kelchträger, dem heil. Laurentius, dem heil. Romanus und seinem Nebenmanne ersichtlich. Bei letzterem und bei dem Kelchträger lässt sich das spätere Aufsetzen der gleichsam in das Gewand nur hineingesteckten Hände sehr gut erkennen. Die reliefartig aufgesetzten, vergoldeten Gewandzieraten sind in gleich schablonenmäßiger Art hergestellt. Die armbandartig aneinander gereihten sechsblättrigen Rosetten um die Handgelenke des heil. Stephanus und Laurentius finden sich gleichartig über das Gewand des neben und über Laurentius angeordneten Bischofes, der heil. Ursula und der heil. Katharina verstreut, am Schildrande des heil. Mauritius und bei der Verzierung fast jeder Mitra sowie vieler Buchdeckel und Buchschließen verwendet. Ein zweites gleiches Ziermotiv der Mitra begegnet bei dem neben und über dem heil. Stephanus angeordneten Bischofe und wechselt auf dem Gewande des über dem heil. Laurentius eingestellten Bischofes mit eingestreuten Rosetten ab wie bei dem zweiten Bischofe der gegenüber befindlichen unteren Reihe in der Westfensternische, während es bei den beiden Bischöfen neben dem heil. Dionysius in Rosettenverbindung zur Saumdecoration gebraucht ist. Mit Rosetten vereinigt sich das Hauptmotiv der Mitrenverzierung des Bischofes über dem kelchtragenden Heiligen und der beiden Bischöfe neben letzterem, das abgesehen von anderen Bischöfen auch auf den Mitren des heil. Augustinus und des heil. Ambrosius verwendet ist, auf den Gewändern des heil. Dionysius, der heil. Barbara und der heil. Katharina, auf der Saum-, beziehungsweise Streifendecoration bei dem Kelchträger, dem Bischofe über und neben ihm und dem heil. Romanus. Die vierpass-

---

[1]) Die Schildereien der böhm. Königsburg Karlstein a. a. O. S. 83. — [2]) Cennino Cennini, Buch von der Kunst. S. 90, Cap. 141. Je nach dem Stoffe, den du machen willst, bereite deine Patrone. Du musst nämlich zuerst auf dem Papier die Zeichnung machen und dann dieselbe sachte mit der Nadel durchstechen . . . Hast du durchstochen, so wende für das Patronieren Farben an u. s. w.

artigen, in quadratische Umrahmung eingestellten Rosetten der Säume um Hals und Arme des heil. Stephanus und Laurentius sind mit einer einzigen Ausnahme für die Handschuhzier der Bischöfe in der Westfensternische, für die Scheidendecoration des Schwertes der heil. Katharina, für Halssaum und Bruststreifen des Bischofes neben dem heil. Romanus, für die Mitra des heil. Dionysius, für die Agraffen der beiden Bischöfe links neben dem Westfenster benützt und erscheinen auf dem Gewande der Heiligen neben Barbara und des Bischofes zwischen dem heil. Laurentius und Stephanus, auf dem Halssaume und der Mitra des Heiligen über Laurentius, auf dem Mantelsaume des links unten knapp am Westfenster eingestellten Bischofes und auf fünf Buchdeckeln der Bischöfe in der Westfensternische mit je vier sechsblättrigen Rosetten umstellt. Zwischen den Motiven der Reliefverzierungen an den Gewändern der Päpste an der Südwand und jenen des heil. Gregor in der Südfensternische oder der Bischöfe der benachbarten Ostfensternische lassen sich mehrere ähnliche Übereinstimmungen erweisen, für welche auch die Bischöfe der Westwand gleich unterrichtendes Beweismaterial liefern. Die Herstellung des ornamentierten Goldgrundes der Tafeln geschah in gleicher Weise. Der einköpfige Adler und der doppelschwänzige Löwe, den die Wiener Tafeln der beiden Kirchenlehrer so gut erkennen lassen, begegnen in Karlstein z. B. bei Hieronymus, Agnes, der Heiligen unter Katharina, dem Bischofe unter Dionysius, den beiden heil. Jungfrauen in der Reihe über Maria Magdalena u. a. Ebenso sind auch andere gleiche Motive für die Grundverzierung anderer räumlich getrennter Tafeln verwendet. Die vierblättrige, quadratisch umrahmte Rosette der Tafel des heil. Stephanus findet sich auch bei der heil. Ludmila und ihrem Gegenüber, bei dem oberen Bischofe links neben dem Westfenster, beim ersten Papste der Südwand oder auf zwei Tafeln der heil. Benedictiner in der Ostfensternische. Schachbrettartige, durch Parallelstriche erzielte Musterung bieten die Tafeln des heil. Laurentius und seines Gegenübers, des Bischofes neben ihm und jenes neben dem heil. Romanus oder des Bischofes der Reihe über Maria Magdalena. Letzterer gegenüber zeigen die Tafeln des Benedictinerabtes und zweier über ihm angeordneten Bischöfe das Motiv der Rahmen- und Grundverzierung auf den Tafeln des Kelchträgers und der beiden Heiligen unter und neben Barbara. Die reichgefüllte Rosette des Hintergrundes der Bischofstafel über dem Kelchträger ist auch als Motiv der Saum- und Streifendecoration bei dem Bischofe der Reihe über Maria Magdalena und bei dem ersten Bischofe über der Benedictinerreihe verwendet. Das Aufsetzen dieser verschiedenartigen Ornamente in vergoldetem Relief, für dessen handwerksmäßige Anwendung sich bei den Karlsteiner Tafelbildern noch weitere Beispiele erbringen ließen, erfolgte offenbar vollständig im Geiste der Anweisungen, welche später Cennino Cennini besonders in den Cap. 124, 125, 128 und 187 zusammenfasste.[1]) Einige Angaben des Cap. 140,[2]) wie man vorzüglich Diademe beschreiben und in das Gold eintiefen soll, scheinen Ergänzungen des in Karlstein eingeschlagenen Verfahrens zu bieten. Interessant ist, abgesehen von den aus vergoldetem Zinn hergestellten Zieraten[3]) namentlich die Berührung, welche die Art der von Theodorich zumeist verwendeten Nimben mit der von Cennino Cennini gegebenen Anleitung für die Herstellung der Heiligenscheine bei Wandmalereien bietet. Die Nimben des heil. Stephanus und Laurentius, des Bischofes zwischen ihnen und jenes neben Romanus, der heil. Agnes, Ursula, Ludmila, Katharina, Helena und Gertrud, der drei Tafeln in der Reihe über Maria Magdalena, der fünf Benedictinermönche, der beiden Bischöfe neben dem Kelchträger und des oberen Bischofes links neben dem Westfenster, des ersten und des dritten Papstes der Südwand lassen die Strahlen von drei Parallelkreisen so umrahmen, als ob Cennino Cennini selbst den Meister Theodorich unterwiesen hätte:[4]) »Wenn du den Kopf der Figur gezeichnet hast, so nimm den Zirkel und zeichne den Schein. Nimm dann ein wenig Kalk, ziemlich fett und nach Art einer Salbe oder Paste gemacht, und schmiere diesen Kalk dick am Rande der Conturen und dünn gegen den Kopf hin. Dann nimm wieder den Zirkel, nachdem du den Kalk gut poliert hast, und mit einem Messer schneide diesen Kalk nach der Linie des Kreises und er wird erhaben sein Nimm dann ein festes Holzstäbchen und mache die Strahlen um den Schein. Und diese Regel will auf der Mauer befolgt werden«. Wie Theodorich bei der Ausführung des Nimbus auf der von ihm gemalten Anbetung der Könige oder bei der Verkündigung Mariä an der Wölbung der hinteren Ostfensternische der Karlsteiner Kreuzkapelle genau in der angegebenen Weise vorgegangen zu sein scheint, so verfuhr er auch bei den Nimben der Tafelbilder offenbar nach einem Brauche, den Cennino Cennini in seinen für die technische Tradition der Schule Giottos so wichtigen Aufzeichnungen später eingehend beschrieb und wie Theodorich als die Richtschnur für die Herstellung dieses Details betrachtete.

Die zuletzt erläuterten Thatsachen beweisen, dass auf den Tafelbildern Theodorichs in Karlstein manche rein handwerksmäßige Einzelheiten sich finden, für deren Ausführung der nur die Hauptsache jedes Stückes genauer arbeitende Meister auch Hilfskräfte beschäftigen konnte. Denn dieselben vermochten ja unter sachverständiger Aufsicht das zeitraubende Grundieren der Tafel, die Herstellung des Goldgrundes und der durch Vergoldung gehobenen Zieraten der Bekleidung sowie die Gewandmusterung mit Zuhilfenahme der Patronen anstandslos auszuführen, während der dadurch Zeit gewinnende Künstler bei diesen Arbeiten nur verbessernde oder letzte Hand anlegte. Durch die Verwendung der gleichen Typen für verschiedene Heilige, durch schablonenmäßige Art des ganzen äußeren Aufputzes gewinnen die Tafelbilder Theodorichs einen ausgesprochen handwerksmäßigen Zug, welcher die künstlerische Erfindung und Empfindung des Meisters nicht gerade im günstigsten Lichte zeigt; sucht er sich doch seine Arbeit auf gar mannigfache Weise zu erleichtern und über einen Leisten zu schlagen. Allein trotz dieses Zuges lässt es sich nicht bestreiten, dass die Tafelbilder der Geist

---

[1]) Cennino Cennini, Buch von der Kunst. S. 79—81 u. 136. — [2]) Ebendas. S. 88—89. — [3]) Ebendas. S. 63 u. 64, Cap. 97—99; S. 81, Cap. 128. — Mikowec, Karlstein a. a. O. S. 192 erwähnt dieselben schon besonders. — [4]) Cennino Cennini, Buch von der Kunst. S. 65—66, Cap. 102.

einer wahren, theilweise von dem Herkömmlichen ablenkenden Kunst durchdringt, welche den Dargestellten, selbst wo ihre Formen plump und schwerfällig werden, eine eigenartige Würde und Größe verleiht. Welch erhabener Ernst liegt auf manchem der mächtigen Männerköpfe, welche Milde und Weichheit auf dem Antlitze der heil. Jungfrauen! Die vier großen Kirchenlehrer — besonders Augustinus und Hieronymus — wirken geradezu grandios! Mit ihnen wetteifern die Päpste und der heil. Antonius. Steht auch Theodorichs Schönheitsbegriff keineswegs überaus hoch, haften seinem Ideale selbst Härten, Plumpheit und Derbheit an, so versteht er es immerhin eine Sprache anzuschlagen, deren überwältigendem Ausdrucke sich nicht leicht jemand entziehen kann. Ist er doch Zoll für Zoll ein wahrhaft charaktervoller Künstler, welcher trotz alles Schablonisierens des mehr Nebensächlichen ausgeprägte Charaktere zu bilden versteht. Die geistige Gewalt starker Seelen blitzt aus diesen bald mild, bald nachdenklich ernst blickenden Augen [1]) hervor und bringt dem Beschauer die Dargestellten, deren manchmal etwas rauhe äußere Erscheinung nicht in Himmelshöhen entrückt, sondern der Wirklichkeit entschwundener Jahrhunderte nachgebildet erscheint, menschlich näher. Trotz Verwendung gleicher Typen überrascht wiederholt gelungenes Individualisieren, die Macht achtunggebietender Persönlichkeit; ein bestimmter Gedanke beherrscht meist das ausdrucksvolle Gesicht. Wer die heil. Streiter oder die Kirchenfürsten Theodorichs betrachtet, wird sich des Gedankens kaum entschlagen können, dass der Meister solch urwüchsige und würdevolle Gestalten mit eigenem Auge geschaut und dem Leben seiner Zeit entlehnt haben müsse. Und weil man in ihnen noch etwas vom Erdgeruche der Umgebung des Künstlers, vom Erdhauche der Heimat aufsteigen fühlt, darum greift das Werk Theodorichs doppelt ans Herz. Seine Bedeutung für die Kunstgeschichte liegt in seinen unbestreitbaren, manchmal sogar glücklichen Ansätzen einer naturalistischen Auffassung und Darstellung. Er bildet vor allem Gesicht und Hände, wie er sie selbst gesehen, arbeitet mit Berechnung auf eine bald mehr bald weniger gelungene Modellierung derselben hin, gibt dem Auge statt des Ausdruckes einer über das Irdische entrückenden Verzückung eine dem Irdischen abgelauschte Stimmung und kehrt in den aufgetriebenen Wundrändern der Füße oder in den schmerzvoll sich krallenden Fingern des Gekreuzigten noch eine Rauheit des Naturalismus hervor, welche mit der mitunter keineswegs besonders anziehenden Derbheit seiner Gestalten gleichen Schritt hält. Welch feine Beobachtung der Wirklichkeit, welche gelungene Charakterisierung des in Speculation versunkenen Theologen liegt in dem die Feder nachdenklich zum Munde führenden heil. Augustinus, der noch vor dem Niederschreiben einer Eingebung von oben zu lauschen scheint! Welche Fülle erbarmungsvoller Mildherzigkeit bietet die heil. Elisabeth, die ohne Abscheu und ohne Ziererei den Löffel zum Munde des Bettlers führt! Entsagung und Kummer sind auf die hageren Wangen des letzteren geschrieben. Das kräftige Niederstoßen des von Michaels Händen geführten Speeres, das verschiedenartige Umfassen der Bischofsstäbe und die Bewegungen der auf Büchern ruhenden oder Bücher haltenden Hände bekunden verständnisvolle Verwertung des thatsächlich Gesehenen. Entschieden naturalistische Züge begegnen auch auf den von Theodorich stammenden Bildern der Nischenwölbungen; das Geflecht der Krippe oder der hinter dem Rücken der Gottesmutter aufgerollten Strohdecke, das Schnuppern der etwas emporgezogenen Eselsnüstern, das Sparrenwerk und Gebälk des Daches, die Lagerung der Mauerwerksschichten, der in Josephs Hand sichtbare derbe Krückenstock mit seinen Seitenansätzen, das fröhliche Verlangen der nach des Königs Gabe lebhaft greifenden Linken des Kindes bei gleichzeitiger Betonung einer gewissen Ungeduld in dem fast wie zum Strampeln erhobenen linken Beine sind dem Meister hauptsächlich deshalb so überzeugend gelungen, weil er ein offenes Auge für die Eigenart dieser Dinge, für den idyllisch anmuthenden Reiz dieser Bewegungen hat und zugleich die Kühnheit zu dem Versuche besitzt, seine Darstellungen nicht so sehr auf überkommene Typen als vielmehr auf Mitverarbeitung eigener Beobachtungen zu stützen. Liebreiz und Holdseligkeit liegen in Annäherung und Gruß des zu Maria emporblickenden Erzengels Gabriel auf der Verkündigungsscene, hingebungsvolle Verehrung in der Stellung der Maria Magdalena bei der Begegnung im Garten. Die Gemälde der Nischenwölbungen zeigen den Meister, welcher in den Tafelbildern der Kreuzkapelle mit wenigen Ausnahmen nur Darstellungen einzelner Heiliger geboten hatte, auch von einer andern Seite, auf welcher ihm weder Erfindungskraft noch feines Gefühl für Composition und Schönheit abgesprochen werden können. Hält sich die Anbetung der Könige auch in der Personenzahl und in der Vertheilung an die herkömmliche Anordnung, so wird Maria mit dem Kinde doch derart in den Mittelpunkt der Composition gestellt, dem die drei Könige und Joseph in verschieden bethätigtem Interesse zustreben, dass sich heute noch die Aufmerksamkeit des Beschauers in erster Linie auf sie concentriert und die Beziehung des gesammten übrigen Beiwerkes auf sie natürlich findet; interessant bleibt nicht minder ein schwacher Ansatz zum Landschaftlichen des Hintergrundes in der oberhalb der Köpfe der drei Könige ansteigenden Berglinie. Der Meister versteht jedoch nicht nur eine kleinere Personenzahl wirkungsvoll und fesselnd zu gruppieren, sondern durchdringt auch die bedeutend größere Menge auf der Anbetung des Lammes durch die 24 Ältesten mit lebendiger Bewegung, in deren Motiven unschwer Ähnlichkeit, ja stellenweise fast Gleichheit mit jenen der drei Könige erkennbar ist. In der schon berührten Zusammenfassung verschiedener Apokalypsemomente zu einem bedeutungsvoll wirkenden Ganzen, das fast als ein Gegenstück zu der im Ostfenster gleichsam parallel angeordneten Anbetung der Könige erscheint, offenbart sich wie in letzterer das Compositionsgeschick Theodorichs bei mehrfigurigen Scenen, auf deren geistigen Mittelpunkt alle Bewegungen bezogen sind. Die Empfindung für die Nothwendigkeit einer ungezwungenen Verbindung der Gruppen tritt in der nach dem Goldgefäße ausgestreckten Linken des Kindes und in der vorgeneigten Haltung Mariens zutage, wodurch beide Bildgruppen

---

[1]) Hotho, Geschichte der deutschen u. niederländischen Malerei. II. S. 25 nennt »die blaugrauen, überall gleichgeformten Augen blicklos«; diese Charakterisierung erscheint angesichts der Tafelbilder ebenso unerklärlich als unbegründet.

sich zu einheitlicher Wirkung aneinander schließen. So ergänzen Erfindungskraft, Gefühl für Schönheit der Composition und geschickte Behandlung der Gemälde an den Nischenwölbungen die aus den Tafelbildern abgeleitete Charakteristik der Art Theodorichs, welche umgekehrt die Zuweisung jener Nischenbilder an denselben Meister ermöglicht.

Ein Vergleich der Einzelheiten ergibt bei den Tafelbilderen und den Darstellungen der Nischenwölbungen [1]) zahlreiche charakteristische Übereinstimmungen. Der Gesichtsausdruck der heil. Maria auf der Anbetung der Könige, die volle, weiche Rundung der Wange, besonders der Mund in Stellung und Modellierung der Lippen begegnet auch bei mehreren der heil. Jungfrauen in den Ostfensternischen. Die kräftig gebaute Schädeldecke des ersten Königes findet bei den Apostelfürsten Petrus und Paulus oder bei dem heil. Einsiedler Paulus Analogien, die Art der Haar- und Bartanordnung um das rechte Ohr stimmt zu jener des heil. Philippus oder Hieronymus. Die Bewegung der Rechten der drei Könige wiederholt die an einigen Aposteln und Bischöfen mehrfach begegnenden Motive. Die Bartbehandlung des zweiten Königes, der wie mancher Heilige der Tafelbilder eine durch das hereinrückende Haar niedrige Stirn erhält, begegnet in ähnlicher Weise bei den Evangelisten Lukas und Marcus, die breitrückig vortretende Nase bei mehreren Heiligen der Westfensternische. Eine solche zeigt auch Joseph, dessen klobig zulaufende, fleischige Finger an dem breiten Handrücken besonders an die bei einigen Propheten und theilweise auch bei den Kirchenvätern oder auf dem Wiener Kreuzigungsbilde erkennbare Bildung anklingen. Die Haaranordnung und Haarbehandlung der heil. Maria der Verkündigungsscene, deren Pultbau an das sorgfältigst gearbeitete Beiwerk der vier großen Kirchenlehrer erinnert, stimmt mit jener der übrigen heil. Jungfrauen vollständig überein; der Kopfputz Marthas bietet die auch bei der heil. Anna, den Frauen am Grabe und den heil. Witwen gewählte Anordnung. Die Stellung der unter Christi Gewande vortretenden Füße auf der Scene mit Maria und Martha, die Zehenlage und Zehenbildung gleicht nahezu jener des Johannes unter dem Kreuze. Die Linke des heil. Hieronymus wird gewissermaßen Vorbild für die Linke Christi bei der Begegnung mit Maria Magdalena, deren knieend anbetende Stellung an den Erzengel Gabriel erinnert. Die Zugehörigkeit des zwischen den Engelschören und den apokalyptischen Thieren thronenden Herrn zum Werke Theodorichs ergibt sich aus dem Typus der Gestalt überhaupt und insbesondere aus der Bildung der Nase und des Mundes, aus den auf die Schultern strähneartig niederfallenden Haaren und den Händen, deren Linke die Bewegung der Linken des heil. Philippus oder Judas Thaddäus geradezu copiert. Die unterhalb der Linken des Herrn sichtbaren drei Köpfe stimmen in der Schädelbildung mit der niedrigen, zurücktretenden Stirne, mit den ausdrucksvollen Augen, der vom Augen- zum Mundwinkel sich herabziehenden tiefen Falte auffallend zu dem Bettler der heil. Elisabeth; ebenso ergeben sich Berührungen zwischen den einzelnen Engelsköpfen mit den Engeln der verschiedenen Füllstücke, besonders der Südwand. Auch die Anbetung des Lammes, welche schon J. Q. Jahn [2]) dem Nicolaus Wurmser von Straßburg zuweisen will, gehört dem Werke Theodorichs an. Die Erwägung, dass gerade diese Darstellung allein kaum von einem anderen Künstler als dem alle übrigen Nischenwölbungsbilder ausführenden Theodorich stammen dürfte, spricht schon für diese durch andere Gründe erhärtbare Zuweisung. Die Kopftypen mit der kräftig entwickelten Stirn, auf welcher wiederholt die für Theodorich so charakteristische schwere Querfalte sich hinzieht, mit den durchwegs stark betonten Backenknochen, mit den bald breit-, bald eingedrückten Nasen entsprechen vollauf der Formensprache Theodorichs. Die Bewegungen der die Räuchwerkbehältnisse umfassenden Hände, welche nach Art der Tafelbilderdarstellungen gern eine zierliche Annäherung des mehr oder minder gekrümmten Zeigefingers an den ausgestreckten Daumen betonen, das an die Geberden der Attributszeigung erinnernde Emporhalten des Räuchwerkbehältnisses neben dem Lamme oder bei den zwei Ältesten hinten in der ersten Reihe begegnen auf den Tafelbildern wiederholt; die Fingerlage des über dem vorn knieenden Greise vorgeneigten Jünglinges am Halse des Instrumentes lässt sich fast ganz gleich bei der heil. Jungfrau neben Katharina nachweisen. Ebenso berührt sich die Modellierung der fleischigen Hände und der vollen, vereinzelt klobig zulaufenden Finger. Selbst in dem unverkennbaren Parallelismus der Haltung der drei vordersten Gestalten kehrt ein auch bei der Anbetung der Könige auffallender Zug wieder; die Behandlung des Lammkörpers deckt sich mit jenem der Westwand, die Feinheit der spitzbogenfensterartigen Verzierung eines Stuhles mit der Ausführung des Gestühles auf der Verkündigungsscene. Die durchwegs einfachen Linien der rundlichen, vollen Faltenwurfmotive, unter welchen die Hauptformen des Körpers entsprechend angedeutet werden, entsprechen dem Brauche Theodorichs.

Noch zwingender und überzeugender wird die Übereinstimmung im Hinblicke auf die handwerksmäßig ausgeführten Einzelheiten der Tafelbilder Theodorichs. Der kreisförmig umschlossene Strahlennimbus der heil. Maria auf allen drei Scenen der hinteren Ostfensternische ist genau nach dem für die Tafelbilder an zahlreichen Beispielen erweisbaren Recepte hergestellt; dasselbe gilt vom Nimbus des Erzengels Gabriel und der heil. Elisabeth. Die reliefartigen Goldverzierungen an den Reliquiaren der heil. drei Könige sind mit den bei Tafelbildern verwendeten Formen gearbeitet; die runde Rosette, welche die Hauptverzierung des Reliquiarfußes beim ersten Könige bildet, begegnet auch an den Mantelsäumen des heil. Augustinus und des heil. Ambrosius. Die beiden noch erhaltenen großen Rosetten am eigentlichen Körper des Gefäßes wiederholen Muster am Mantel des heil. Gregor, deren eines auch im Mittelpunkte des vom dritten Könige gehaltenen Ostensoriums abermals verwendet ist. Die kleinen Rosetten der Gefäße der zwei ersten Könige stimmen vollständig zu einem an

---

[1]) Woltmann, Buch d. Malerzeche in Prag S. 42 erklärt auffallenderweise, die oberen Wandbilder der Kreuzkapelle hätten »stark gelitten, sodass ein scharfes und bestimmtes Urtheil über ihren Stil schwer ist«. Außer der Heimsuchungsscene sind jedoch gerade die Bilder der Wenstfensternische und der hinteren Ostfensternische verhältnismäßig gut erhalten. — Woltmann, Gesch. d. Malerei I. S. 396 erkennt sie dem Theodorich zu. —
[2]) J. Q. Jahn, Etwas von den ältesten Malern Böhmens a. a. O. S. 81 u. 90.

Buchdeckeln und Heiligengewändern vielfach gebrauchten Ziermotive, das sich auch bei dem Buche mit den sieben Siegeln findet; das letztere zeigt abwechselnd mittlere und kleine Rosetten, die als Tafelbilderzier verschiedenartige Verwendung fanden und an den Kronen der Könige wie der Ältesten wiederkehren. Die obere und mittlere Rosettenreihe am Gefäße des zweiten Königes sowie der Stirnreif seiner Krone sind gleich der äußeren Reihe am Gefäßfuße des ersten Königes nach einer Form gearbeitet, die auch für die Mittelverzierung einer Mitrahälfte des heil. Augustinus oder auf dem Buchdeckel des heil. Hieronymus benützt wurde. Bei letzterem erscheint der von einem Kreise umschlossene Punkt, welcher auf den Mitren des heil. Augustinus und Ambrosius sowie an des letztgenannten Mantelsaume sich findet, ebenso behandelt wie an dem Gefäßfuße des ersten oder an der Krone des zweiten Königes. Die sechsblättrigen Rosetten oberhalb des Pultes der Verkündigungsscene entsprechen genau der Form, die auch für das Gewand der heil. Agnes, den Buchdeckel des heil. Hieronymus und bei allen Heiligen der Westfensternische verwendet ist. Eine solch innige Berührung der erwiesen handwerksmäßig hergestellten Zierzuthaten kann natürlich nicht zufällig sein, sondern bestätigt die schon aus der Würdigung der rein künstlerischen Eigenthümlichkeiten gewonnene Überzeugung, dass derselbe Meister, welcher die Tafelbilder der Karlsteiner Kreuzkapelle ausführte und so eigenartig ausstattete, auch die schwungvoller componierten Bilder der Nischenwölbungen vollendete und mit den nach den gleichen Formen hergestellten Zierraten schmückte. Sie können, wenn die den Hauptschmuck der Karlsteiner Kreuzkapelle bildenden Tafelbilder von Theodorich stammen, nur diesem Meister zugesprochen werden, welcher auch noch andere Wandgemälde Karlsteins ausführte.

Der dritte König auf der Anbetung der heil. drei Könige bietet die Züge Karls IV. Die Auffassung des Bildnisses stimmt vollständig mit dem Bildnisse des Kaisers über der Thüre der Katharinenkapelle überein, das leider nicht gleich intact geblieben ist, um auch hinsichtlich der Durchführung ein ganz sicheres Urtheil zu ermöglichen. Denn wenn man selbst dem Unterschiede in der Anordnung der auf die Schulter fallenden Haare keine besondere Bedeutung beilegen möchte, so entfernt sich doch das Bildnis der Kaiserin in der Modellierung des Gesichtes, in der Form der Augen und der Lippen, in der mehr ins Einzelne gehenden Haarbehandlung beträchtlich von der Behandlungsweise Theodorichs; inwieweit die offenbar bildnistreue Darstellung ein Abgehen von sonst gern hervorgekehrten Eigenthümlichkeiten bedingen konnte, lässt sich nicht bestimmt entscheiden, da ein analoger Fall zur Begründung fehlt und die Übereinstimmung des Musters am Gewandsaume der Kaiserin mit dem Goldgrunde der Altarwand immerhin auf die Ausführung durch einen anderen Meister bezogen und vielleicht sogar Thomas von Modena zugerechnet werden dürfte. Verlässlicher gestaltet sich die Zuweisung der Bildnisse Karls IV. in der Marienkirche, da hier nicht nur die Ähnlichkeit der Gesichtszüge, sondern auch noch andere Momente in Betracht kommen. Es ist gar nicht schwer, für die Motive der Handbewegungen aller Personen der drei Scenen Ähnlichkeiten oder fast vollständige Übereinstimmungen mit den auf Theodorichs Bildern so oft begegnenden Bewegungen zu finden, so für die Linke Blancas, für die Rechte Karls bei der Übernahme des Krystalles oder beim Emporhalten des kleinen Goldkreuzes auf der dritten Scene, für die Rechte des jungen Fürsten, der den Krystall überreicht. In den drei zuletzt erwähnten Fällen zeigt sich besonders die für Theodorich eigenartige Zierlichkeit der Annäherung des Daumens und des Zeigefingers; die volle Behandlung der Finger und des Handrückens hält sich, soweit die Übermalungen noch erkennen lassen, zumeist an die Art des Meisters. Selbst die Finger Blancas mit den kurzen, fleischigen Gliedern neigen einer etwas klobigen Abrundung zu. Die Einfachheit der Faltenwurfmotive entspricht gleichfalls der Gewandbehandlung Theodorichs. Darf man ihm die Bildnisscenen der Marienkirche zurechnen, so offenbart er sich darin augenscheinlich als ein für jene Zeit höchst achtbarer Porträtmaler, der die Individualität der darzustellenden Person zu erfassen und wiederzugeben bemüht ist. Gerade dieser Zug erscheint fast selbstverständlich bei einem ohnehin naturalistischer Auffassung geneigten Künstler, der auch für seine Tafelbilder der Kreuzkapelle seine ohnehin nicht zu zahlreichen Typen dem Lehrbuche der Natur entlehnte und trotz mehrfacher Wiederholung derselben ausgesprochener Individualisirung zustrebt. Ein Mann, der die bloße Wiederbenützung des Überlieferten aufgab und brauchbare Gestalten und Motive seiner Umgebung zu verwenden begann, konnte gewiss auch als Bildnismaler besonders geeignet erscheinen und sich bewähren, aber zugleich dadurch in der Schilderungskraft physischer und geistiger Größe steigen. Die prächtigen Charakterköpfe der fünf Mönche, der vier Kirchenlehrer, der beiden Einsiedler oder der Päpste lassen keinen Zweifel darüber, dass Theodorich Arbeiten wie den Bildnissen der Marienkirche vollauf gewachsen war, welche ihm außer den Tafelbildern und Wandgemälden der Kreuzkapelle zugesprochen werden dürfen; ein gemeinsamer Zug des Repräsentativen verbindet die Tafelbilder mit den Bildnissen Karls IV. Der Künstler gieng mit dem Geiste der Zeit, in welcher das Individuum, wie die bildnistreue Behandlung in Karlstein, in der Wenzelskapelle, auf dem Mosaik des Prager Domes und an den Triforiumsbüsten desselben oder Votivdarstellungen in Bilderhandschriften zeigen, mit Nachdruck darauf Anspruch erhob, selbst zum Gegenstande künstlerisch treuer Darstellung gemacht zu werden. Da Theodorich es sich nicht daran genügen ließ, letztere auf bestimmte Fälle zu beschränken, sondern der Erscheinung seiner Zeitgenossen eine gewisse Berücksichtigung in seinen Werken überhaupt einräumte, lenkte er als einer der ersten Maler Mitteleuropas in Bahnen ein, welche die Kunst zu neuen Aufgaben und Zielen führten. Darstellungen einzelner Heiligen sowie verschiedener Vorgänge der heil. Geschichte und Bildnisse der Zeitgenossen grenzen das Schaffensgebiet Theodorichs ab, dessen Streben nach überzeugender, wahrheitsgetreuer Individualisierung eine hoch anzurechnende künstlerische That bleibt; in den Wandgemälden[1]) erreicht er eine größere Weichheit der Färbung und Modellierung als in den Tafelbildern.

---

[1]) Engerth, Kunsthist. Sammlungen d. Ah. Kaiserhauses. Gemälde, III. S. 251 spricht denselben nur »geringen Schönheitssinn, plumpe Zeichnung und schwerfällige Malart« zu.

Steht Theodorich in mancher Beziehung auch nicht so hoch, als man bisher annahm, da Einzelheiten seiner Werke in das Gebiet des rein Handwerksmäßigen herabrücken, so bleibt er doch eine sehr interessante Persönlichkeit, über deren Lebens- und Bildungsverhältnisse leider sehr wenig überliefert ist. Seine Sesshaftigkeit in Prag [1]) verbürgt ebensowenig die unbestreitbare Angehörigkeit zur tschechischen Bevölkerung als seine deutsche Namensform allein den Deutschen; allerdings spricht die Thatsache, dass der Charakter der Prager Malerzeche bis zur Vollendung der Karlsteiner Gemälde sicher deutsch war und Theodorich unter den Zechmitgliedern gerade an erster Stelle genannt ist,[2]) entschieden mehr für die Zugehörigkeit zur deutschen Bevölkerung. Dieselbe wird auch nicht schlankwegs fraglich durch die Beziehungen der Gestalten Theodorichs zu slawischen Typen, aus welchen man auf die tschechische Herkunft des Meisters schließen wollte. Denn der slawische Typen verwendende Künstler muss nicht gerade deshalb selbst Slawe sein, weil er aus einer vielfach slawischen Umgebung seine Darstellungsformen nahm; freilich rückt ihre nahezu ausschließliche Verwendung den Meister, welcher ausgesprochener Individualisierung zustrebt, zweifellos der tschechischen Bevölkerung näher. Stammte er vielleicht aus derselben [3]) und empfieng er theilweise von jenen Meistern Unterricht, welche 1348 die deutschen Satzungen der Prager Malerzeche niederschreiben ließen, so tritt seine daheim empfangene Ausbildung zweifellos unter deutschen Einfluss, der ja in Böhmen unter Karl IV. noch so stark war, dass Nicolaus Wurmser von Straßburg als Hofmaler berufen wurde. Von den Anschauungen, welche die Durchschnittsmaler jener Zeit vertraten, entfernte sich Theodorich bald, verzichtete auf die bloße Wiederholung überkommener Idealtypen und arbeitete sich in der aufmerksamen Beobachtung seiner Umgebung zu einem eigenen Ideale durch, das aus seinen Zeitgenossen gleichsam herauswuchs. So schritt der Künstler über die Durchschnittsauffassung seiner Berufsgenossen hinaus und betrat einen neuen Weg, auf welchem ihn unbestreitbar der Beifall der Besten seiner Zeit begleitete, da der kunstfördernde Kaiser gerade seine Gemälde in der Karlsteiner Kreuzkapelle als »artificiosam picturam et solemnem«, als »ingeniose et artificialiter« ausgeführt bezeichnete. Diese Charakterisierung, welche gewiss auch einen Maßstab für die Beurtheilung des Geschmackes der Zeit Karls IV. abgeben darf, ist von höchstem Interesse für die Wertschätzung der Bilder Theodorichs. Die oben nachgewiesenen, handwerksmäßigen Einzelheiten, welche unverkennbar nach verschiedenen, von italienischen Künstlern gehandhabten Vorschriften ausgeführt sind, zeigen den Meister in offenkundiger Abhängigkeit von der in Italien herrschenden Kunstübung.[4]) Sie erstreckt sich aber durchwegs auf das Beiwerk, auf Nebensächlichkeiten und berührt mehr die Ausführungsweise als die Auffassung des Meisters selbst, der in seinen wiederholt urwüchsigen Gestalten auf das Recht künstlerischer Selbstbethätigung nicht verzichtete. Dies deutet darauf hin, dass die Ausbildung Theodorichs bereits abgeschlossen war, als er die auf den Karlsteiner Tafelbildern so oft angewandten Kunstgriffe kennen lernte, welche die Ausführung der Arbeit sowohl erleichterten, als auch die Wirkung zu heben geeignet waren. Theodorich hat sich dieselben jedoch gewiss nicht in Italien selbst angeeignet, von dessen Kunstweise sonst der ein offenes Auge besitzende Meister mehr angenommen haben müsste. Die Vermittlung erfolgte augenscheinlich unmittelbar in Böhmen durch einen in Karlstein arbeitenden italienischen Meister, da z. B. die Gewänder des apokalyptischen Weibes auf den Westwandscenen der Marienkirche gleichfalls Patronenverwendung zeigen. Darf man diese Darstellungen dem Thomas von Modena beilegen, dann verdankte Meister Theodorich ihm die Unterweisung in den auch auf Karlsteiner Bildern gebrauchten Kunstgriffen der Italiener. Zu denselben gehört vielleicht auch die verhältnismäßig scharfe Abgrenzung der Umrisse bei den auf Goldgrund zu stellenden Figuren, die besonders bei den meisten Tafelbildern der Fensternischen und theilweise bei den Wölbungsdarstellungen gut erkennbar ist. Sie entspricht ebenso dem von Cennino Cennini niedergeschriebenen Brauche Italiens im 14. Jahrhunderte [5]) wie die Ausführung der Gesichter nach jener der Gewänder [6]) oder manches der Faltenbehandlung.[7]) Inwieweit die Verwendung fremden Brauches bei der Gewand- und Nimbenbehandlung der Kreuzkapellenbilder auf Theodorichs Initiative zurückgieng, ist nicht sicher zu entscheiden; denn Karl IV. führte z. B. auch bei der Ausführung des Mosaikes am Prager Dome eine in Böhmen bis dahin unbekannte, aber gerade in Oberitalien vielfach verwendete Technik ein und konnte in gleicher Weise die so eigenartige Bilderausstattung beeinflussen, der namentlich die Venezianer noch geraume Zeit zugethan blieben. Jedenfalls entsprach sie dem Geschmacke des Kaisers, welcher ihr Eingang in einen der Karlsteiner Prachträume gewährte. So machte der nächst Thomas von Modena zumeist in Karlstein beschäftigte Meister Theodorich wenigstens den Äußerlichkeiten der italienischen Kunstweise manches Zugeständnis, ohne sich selbst dabei aufzugeben; der Brauch südländischer Kunst verschmilzt mit seiner aus anderen Quellen hervorgegangenen Eigenart aufs innigste wie bei keinem anderen nordischen Zeitgenossen. Aber nicht das auf italienischen Einflüssen beruhende Beiwerk bedingt »allein den eigenthümlich monumentalen, von der gleichzeitigen deutschen Richtung durchaus verschiedenen Stil von Prager Malern wie Dietrich [8])«; seinem Pinsel und seiner von italienischer Auffassung sonst unberührten Behandlung eignete zweifellos bereits monumentale Wirkung, ehe er handwerksmäßige

---

[1]) Neuwirth, Beiträge zur Gesch. d. Malerei in Böhm. während d. 14. Jhds. a. a. O. S. 60 u. f. urk. Beil. Nr. IV u. V. — [2]) Ebendas. S. 49 u. f. — Woltmann, Buch d. Malerzeche in Prag. S. 85. — [3]) Prag, Stadtarchiv. Lib. contr. seu vendit. Hradczan. Bl. 14 findet sich am 3. October 1359 die Eintragung, »quod discretus vir dominus Theodoricus dictus Zele domum suam, quam habet et habuit in Hradczano, vendidit.« Doch fehlt jede verlässliche Grundlage der Beziehung dieses Hradschiner Hausbesitzers auf Theodorich. — [4]) Mikowec, Karlstein a. a. O. S. 193 hebt hervor, dass die böhmische Malerschule, deren Würdigung sich auf die Bilder Theodorichs gründe, sich »an die byzantinische anlehne«. So lange diese Beziehung nicht mit mindestens ebensoviel Einzelheiten bewiesen wird wie jene zu Italien, braucht wohl auf die Widerlegung dieser gewissen tschechischen Lieblingsideen huldigenden Zuweisung nicht eingegangen zu werden. — [5]) Cennino Cennini, Buch von der Kunst S. 78, Cap. 123. Sobald du dein ganzes Gemälde fertig gezeichnet, so gebrauche eine Nadel, die in einem Schafte steckt, und grabe damit längs den Conturen in den Grund ein, welchen du zu vergolden hast u. s. w. — [6]) Ebendas. S. 94, Cap. 145 räth er zuerst dem Tafelmaler: »Dass du Gewande und Häuser stets früher als die Gesichter malen musst«. — S. 96, Cap. 147 folgen nach Vollendung der Bekleidungen die Angaben für das Malen der Gesichter, Hände, Füße und alles Nackten, eine Reihenfolge, deren Einhalten die Betrachtung der Tafelbilder auch bei Theodorich erweisen lässt. — [7]) Ebendas. S. 89 u. f. Cap. 141 u. f. — [8]) Thode, Die Malerschule von Nürnberg. S. 7.

Kunstgriffe der Italiener kennen lernte und annahm. Seine Typen stehen nicht unter dem für sie in Anspruch genommenen[1]) Einflusse des Thomas von Modena; höchstens berührt sich in den Apokalypsedarstellungen beider das Bestreben, verwandte Motive zu einer mehr geschlossenen Composition zu vereinigen. Außerdem begegnen bei den Darstellungen der Karlsteiner Kirchenlehrer und den Dominicanerheiligen des Capitelsaales zu Treviso, dessen feierlich ernste Gestalten im Anordnungsgedanken viel an die Karlsteiner Kreuzkapelle erinnern, so überraschende Beziehungen in der Gesammtauffassung und in der Durchbildung des Beiwerkes, dass man fast annehmen möchte, Thomas von Modena habe den Ausschmückungsplan der Kreuzkapelle irgendwie beeinflusst.

In den Kreis der für Karlstein beschäftigten Maler tritt auch der 1357, 1359 und 1360 als Hofmaler Karls IV. genannte Nicolaus Wurmser aus Straßburg, der 1360 vom Kaiser Abgabenfreiheit für seinen 1367 im Besitze des Hofmalers Theodorich begegnenden Hof in Mořin bei Karlstein erhielt.[2]) Da der aus Straßburg berufene Meister[3]) schon vor dem 5. Juli 1357 die Tochter eines Saazer Bürgers geheiratet hatte, was wohl auf ein bereits längeres Verweilen und Arbeiten in Böhmen gedeutet werden darf, so fällt seine Thätigkeit gerade in die für Karlsteins Ausschmückung wichtige Zeit und rückt mit dem Besitze in Mořin in die Nähe der Burg selbst. Die Unbestimmtheit der 1359 erwähnten »loca et castra, ad quae deputatus fuerit«,[4]) erschwert die Zuweisung bestimmter Werke an ihn, obzwar gerade der nur ein Jahr später erweisbare Besitz bei Karlstein gewiss dafür spricht, dass Nicolaus Wurmser in der Zwischenzeit Arbeiten in der Burg aufnahm oder fortsetzte. Da ihm weder die Apokalypsebilder der Marienkirche[5]) noch die Darstellungen in den Nischenwölbungen der Kreuzkapelle[6]) zufallen, so erübrigt nur seine Antheilnahme an den verlorenen Bildern des Palas oder den Gemälden im Treppenhause, deren germanischen Charakter schon Kugler erkannte;[7]) auch Passavant constatiert in ihnen deutsche Art und Weise[8]) und weist die von den anderen Malereien abweichenden, mit den deutschen sehr übereinstimmenden Werke Nicolaus Wurmser[9]) zu, für welchen im heutigen Karlsteiner Bestande nur die Treppenhausbilder in Betracht kommen könnten. Da dieselben nicht nur im 17. Jahrhunderte restauriert würden, sondern auch keineswegs gut erhalten sind, ist die Beurtheilung der Einzelheiten sehr erschwert. Der Künstler neigt einer schlankeren, vereinzelt schmalschultrigen Gestaltenbildung zu, deutet die Hauptformen des Körpers unter der von »geknitterten Falten«[10]) fast freien, meist leicht fließenden Gewandung richtig an und betont bei eng anliegender Kleidung abrundende Modellierung. Die Gesichtsform ist überwiegend oval, die Stirn der zu taufenden Ludmila hoch; Oberkörper und Arme der letzteren sind voll und fleischig. Die oft überaus gut bewegten Finger der natürlich gebildeten Hände werden nirgends übertrieben schlank; die Gestalten treten vielfach nur mit der Spitze, selten mit voller Sohle der in spitzer Beschuhung steckenden Füße auf. Die Haarbehandlung geht nur ausnahmsweise ins Einzelne. Beachtung verdient besonders die aus zahlreichen Bewegungen ersichtliche gute Beobachtung des Land- und Weinbaues;[11]) das Vorstürzen des Kaisers, die erhobene Rechte Wenzels beim Galgenumhauen oder des ihn im Walde bedrohenden Mannes, die Bemühungen beim Blutabwaschen, die Bewegungen der Pferde sind voll Leben. Der Künstler versteht es bereits, sich auf einzelnen Scenen mit der Behandlung und Vertiefung des für die Darstellung gewählten Innenraumes ziemlich gut abzufinden, und bekundet auf der Bauscene der Ludmilalegende Sinn für das Wesen des Architekturbildes. Mit Vorliebe greift er zu landschaftlichem Hintergunde, den er mit wenigen Strichen gut charakterisiert, und lässt sich bei aller Stilisierung der Baumformen doch auch auf naturwahre Blattbehandlung, z. B. des Eichenlaubes in der Waldscene, ein. Im allgemeinen ist die Composition auf das Nothwendigste beschränkt; wird sie figurenreicher, so gelingt dem Meister mehrmals recht ansprechend die Beziehung der Einzelgestalten aufeinander und zur Hauptfigur. Die Umrisse sind fest und sicher, frei von peinlicher Kleinlichkeit gezogen; nur ab und zu lassen — besonders bei den Gestalten der Höflinge — einige ursprüngliche Farbenreste modellierende Abrundung erkennen. Die Auffassung und Behandlung des Stoffes ist, wie namentlich die Wenzelslegende feststellen lässt, keineswegs selbständig, sondern hält sich an die im 14. Jahrhunderte stark verbreitete Überlieferung in Wort und Bild; letzterer gegenüber bethätigt der Maler nur vereinzelt in der Zusammenfassung mehrerer Momente in einer Darstellung eine gewisse Freiheit. Immerhin könnten die Karlsteiner Treppenhausbilder, welche deutschen Wandmalereien entschieden näher stehen als den italienische Einflüsse zeigenden Apokalypsebildern oder der Art Theodorichs, am ehesten dem Hofmaler Nicolaus Wurmser von Straßburg zugerechnet werden, ohne dass sich seine Eigenart so scharf als die der anderen Meister begrenzen lässt. Die ihm wiederholt zuerkannte Wiener Kreuzigung ist zweifellos eine Arbeit Theodorichs.

Der Meister des Budnianer Altares, dessen noch kurz zu gedenken ist, erscheint als ein recht mittelmäßiger, aber charakteristisch arbeitender Maler. Seine knöchrigen, bei Frauen überschlanken Finger, die Hautgrübchen an den Finger-

---

[1]) Thode, Die Malerschule von Nürnberg. S. 44. — [2]) Neuwirth, Beiträge z. Gesch. d. Malerei in Böhm. währ. d. 14. Jhds. a. a. O. S. 60 u. f. — [3]) Ebendas. S. 70 wird er 1357 als »civis in Strazburk« bezeichnet, woher auch offenbar seine Berufung erfolgte, nicht aber aus Worms, wie Thode, Malerschule von Nürnberg S. 7 und nach Gurlitt, Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, XVII. Heft (Dresden 1895), S. 98 annimmt. — [4]) Woltmann-Pangerl, Buch d. Malerzeche in Prag. S. 130, Anm. 369. — [5]) Ebendas. S. 44 u. 45 sowie in Gesch. d. Malerei I. S. 395 spricht Woltmann diese Gemälde Nic. Wurmser zu; desgleichen Grueber, Kunst d. Mittelalters i. Böhm. III. S. 122, Schnaase, Gesch. d. bild. Künste VI., S. 442, Janitschek, Gesch. d. deutsch. Malerei S. 202, Thode, Malerschule v. Nürnberg. S. 44. — [6]) Hotho, Gesch. d. christl. Malerei S. 360 rechnet beide Gruppen »dem deutschen Gefährten Theodorichs« zu; zu dieser Ansicht neigt auch Waagen, Die deutschen u. niederländischen Malerschulen. I., S. 55. — [7]) Burckhardt, Kuglers Handbuch d. Geschichte d. Malerei I. S. 222. — [8]) Passavant, Über die mittelalterliche Kunst in Böhmen u. Mähren. a. a. O. S. 211. — Grueber, Kunst d. Mittelalters i. Böhm. III. S. 71 meint, dass die Malweise sich der fränkischen nähert. — [9]) Popow, O starobylé české malbě. (Časopis českého mus. Prag 1846.) S. 515 behauptet, dass alle dem Wurmser beigelegten Bilder »scela w karakteru české školy« seien, und fügt naiv zu: »Bezpochyby obdržel on w Čechách swoje umělecké wzdělání«. — [10]) Grueber, Kunst d. Mittelalters in Böhm. III. S. 71. — [11]) Sieh oben S. 51 u. 52.

gelenken in der Art des rechten Daumens beim heil. Wenzel, die wiederholt begegnende, besonders beim heil. Palmatius auffällige Bildung des oberen Augenlides, die Zuspitzung des Mundes, der fast ausnahmslos im Mundwinkel ansetzende Bart, die parallelen Haarreihen im Barte des heil. Joseph, der Heilandsleib werden charakteristische Kennzeichen, nach welchen sich auch andere Leistungen des sonst unbekannten Künstlers leicht bestimmen ließen. Die Verkündigung Mariä und die Geburt Christi zeigen viele Einzelheiten fast desselben Compositionsschemas; die langgezogene Madonna unter dem Kreuze erinnert an den Slawietiner Altar, der auch das Emporziehen Christi mit dem Stricke auf der Geißelungsscene ähnlich bietet. Dass der Maler sich überhaupt offenbar viel in überlieferten Darstellungstypen bewegt, lehrt der Vergleich mit einer 1895 auf der Prager Ausstellung bekannter gewordenen Ölbergscene, die gleichfalls den Zaun mit dem Thore und den gelbgekleideten Judas neben dem Führer der Schar zeigt. Etwas ausschließlich Böhmisches hat das Werk nicht an sich, das von den Durchschnittsleistungen deutscher Maler am Schlusse des 15. Jahrhundertes sich keineswegs unterscheidet, an die Bedeutung der älteren Karlsteiner Bilder aber nicht heranreicht.

Karlsteins Bilderschatz bleibt allzeit in mannigfacher Hinsicht beachtenswert. In der Glanzperiode der Kunst in Böhmen entstanden, ist er gleich der ihn umschließenden Burg ein Ehrendenkmal für den kunstfreundlichen Sinn Karls IV. geworden. In seinen Porträtdarstellungen bricht ein starker Zug persönlichen Interesses durch, das Berücksichtigung der Individualität fordert und fördert; in dem Stammbaume der Luxemburger tritt der Familienstolz hervor, der bei den Darstellungen im Treppenhause selbst auf das Gebiet der Legende hinüberschweift. Die Neigung zu theologischer Speculation führt zur Anordnung der Apokalypsedarstellungen; die Reliquienverehrung und die Reliquienerwerbungen des Kaisers finden ein künstlerisches Echo in Gemälden, welche den persönlichen Antheil Karls IV. an diesen Gegenständen frommer Verehrung betonen oder die Schar der in Karlstein durch Reliquien vertretenen Heiligen gleichsam um ihn versammeln. Reliquiencult und Ereignisse jener Tage bestimmen die Bilder, welche dem Doppelwunder mit der Nicolausreliquie gelten. So weitet sich das Gebiet der Malerei nach mehr als einer Richtung aus; im Anspruche der Person auf künstlerische Behandlung im engeren und weiteren Sinne regt sich ein Hauch moderner Anschauungen. Künstler des Südens und des Nordens finden bei der Ausführung der verschiedenartigsten Aufträge Beschäftigung, der Vorgeschrittenere den minder Geschulten anregend, aber nicht ganz überwältigend; das Urwüchsige eigenartiger nordischer Auffassung erliegt nicht dem schmeichelnden Wohllaute italienischer Kunst, deren Ausstattungsweise jedoch der Nordländer vollständig huldigt. Die hohe Wahrscheinlichkeit der Ausführung der Treppenhausbilder durch den aus Straßburg berufenen und offenbar andere Anschauungen vertretenden Hofmaler Nicolaus Wurmser lässt gerade in dem nach französischem Muster erbauten Karlstein jenen internationalen Charakter des Kunstlebens in Böhmen unter Karl IV. scharf hervortreten, dem das Land in erster Linie so viele herrliche Kunstschöpfungen zu danken hat. Der Wappenlöwe Böhmens und der Adler des deutschen Reiches, welche bei der künstlerischen Ausstattung Karlsteins so mannigfache Verwendung fanden, künden jedoch in einer den Wandel der Zeiten überdauernden Sprache noch nach Jahrhunderten, dass der Karlsteins Bilderzier anordnende König Böhmens zugleich ein deutscher Kaiser war, der die zur Aufbewahrung der deutschen Reichskleinodien in erster Linie bestimmte Burg ebenso reich als prächtig durch italienische und deutsche Meister ausschmücken ließ.

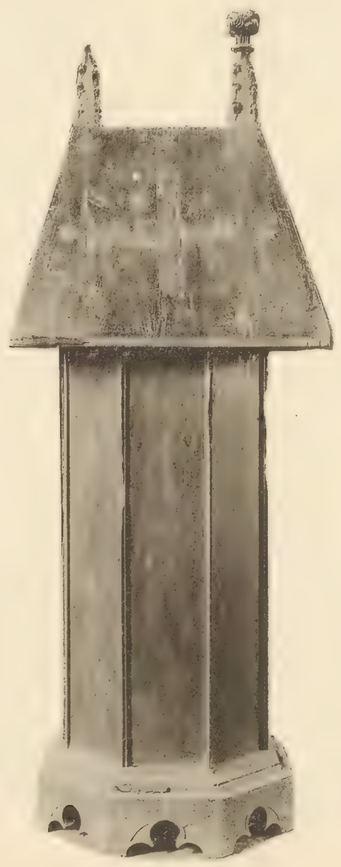


Abb. 15. Altes Pult in der Karlsteiner Kreuzkapelle.

Urkundliche Beilagen und Regesten.

I. *27. März 1357, Karlstein.*

Karl IV. dotiert fünf Canonicate bei den Kapellen der Burg Karlstein, speciell bei der Marienkapelle.

In nomine sancte et indiuidue trinitatis. Feliciter Amen. Karolus Quartus diuina fauente clementia Romanorum Imperator semper augustus. Et Boemie Rex. Ad perpetuam rei memoriam Sacratissimum dominice passionis misterium et dignissima eiusdem insignia eos qui preciosi sanguinis dominici inestimabili precio ab eterne ruine precipitio sunt redempti cordibus suis ardenter infigere incessabiliter adorare et summe deuotionis decet studijs assidue uenerari. Cum enim per preuaricationem primi parentis natura filij ire essemus effecti per lignum Crucis uiuifice in sacro Christi corpore reconciliationis fuimus graciam misericorditer assecuti. Christus namque cum splendor dei patris eterni et figura substantie eius existeret sueque uirtutis uerbo cuncta portaret ante luciferum in sanctorum splendoribus genitus ab eterno cuius uultum non solum uniuersa terra desiderat sed eciam (!) angelici spiritus incessabili desiderio continue prospicere gratulantur paternam quidem dexteram non relinquens egressus a patre ad vallem miserie et ad yma mundi de secreto celorum descendere caducam nostre fragilitatis formam induere incolatum seculi colere et post uaria conditionis humane fastigia in manus tandem traditus impiorum pro nostra salute sponte Cruci affigi et acerrime mortis in ea subire suplicium est dignatus ut sua morte nos perditos a morte reuocaret ad uitam. O uere felicem salutifere Crucis aram margaritis eximijs sanguine Christi uenerantibus expolitam! O clauum clarissimum illius uenerabilibus membris infixum et rutilantissimo rosei cruoris stillicidio purpuratum quem dauiticum canit eloquium forma pre filiis hominum speciosum! O uenerandam spongiam qua fons interne eterneque dulcedinis aceto et felle potatur! O inclitam lanceam lateri Saluatoris inmissam per quam fluxerunt largiflue redemptionis pariter et regenerationis nostre salutifera sacramenta quibus fideles anime in presenti exilio spirituali dulcedine confortantur et fluida incolatus mundani uita consumata feliciter pro fidei et uirtutum meritis quod iam rite celebrant per spem in illa uisione felici merentur per spem perpetuo contemplari. Sane recogitantes prouide et illo quo nobis ab alto conced(i)tur humilitatis recognoscentes affectu nos altissimo ad agendas gratias pre ceteris tanto magis obnoxios quanto nos inconivabiliter pre cunctis per orbem regnantibus sue sublimauit dextera Maiestatis sola sui dignatione ad mundialis Monarchie nos apicem exaltando toto mo(. . .) desiderantes affectu ut ab hodierna die inantea perpetuis temporibus in Regno nostro Boemie Crucis alme sanctissimorum Quinque uulnerum Claui Spongie Lancee et dominice passionis memoria per Christi fideles et solito celebrior atque deuotior habeatur Ad laudem et gloriam Trinitat(is . . .) e et nominatim pijssimi Redemptoris nostri ad salutem nostram incarnati et passi sueque Crucis uulnerum Claui Spongie Lancee et salutifere passionis necnon aliorum insigniorum eius et totius militie celestis honorem In Castro nostro Karlstein quod funditus de nouo construximus et nostri proprij nominis adiectione pro nostra maiori memoria duximus appellandum ut uidelicet karlstein a karolo nominetur duas Capellas unam uidelicet in honore et uocabulo gloriosissime passionis et Insigniorum ipsorum Et aliam minorem illi quasi contiguam in honore gloriose semperque virginis genitricis dei Marie accedente ad hoc consensu beniuolo venerabilis Arnesti Pragensis Archiepiscopi principis et honorabilium Prziesconis decani Plichte scolastici et Capituli Pragensis ecclesie deuotorum nobis dilectorum in nomine Christi Saluatoris fundauimus construximus et sub multorum presentia principum prelatorum magnatum atque nobilium ab eodem Archiepiscopo solempniter fecimus consecrari. Et ut in eisdem Capellis et eciam in Capella beati Nicolai gloriosi Pontificis quam ibidem dudum fundauimus perpetuo diuinum agatur officium quinque prebendas sacerdotales et canonicales pro presenti ordinandas fundandas duximus et dotandas pro quinque canonicis presbiteris qui in eisdem Capellis uicissim officium ipsum peragant ordine subnotato. Sacerdotum quidem istorum vnus id est maior appellabitur et erit decanus sub quo ceteri quatuor erunt canonici et ipse potestatem habebit eis mandandi quo modo et quibus temporibus diuina rite gerantur officia que et ipse aget cum illis et eorum negligentias et excessus corripiendi ac modis congruis corrigendi. Presentationem uero seu Jus presentandi ad decanatum et prebendas easdem nobis et successoribus nostris Regibus Boemie perpetuo reseruamus. Et ut nomen rei consonet ad prebendas ipsas utpote sacerdotales aut quamuis earum alium quam sacerdotem cuiuscunque inferioris ordinis non posse nec debere intendimus presentari. Et ut tam decanus quam ceteri quatuor canonici sacerdotes predicti qui sunt et qui fuerint pro tempore seu aliqui uel aliquis eorundem nullum aliud penitus beneficium ecclesiasticum quantumlibet simplex aut modicum cum decanatu uel prebenda huiusmodi ullo modo ualeat possidere. Et in decanatu et prebendis ipsis continua absque fraude iugiter et precisam residentiam teneantur facere corporalem. Quod si quis aliud beneficium obtinens ad vnum ex istis se passus fuerit uel forte procurauerit presentari et cum effectu institui is eodem primo beneficio sit et esse debeat ipso facto priuatus. Sique aliquis decanatum uel prebendam aliquam obtinens de predictis aliam acceptauerit seu ad illam uel quodcunque beneficium ecclesiasticum eciam si minimi ualoris seu quantumcunque simplex existat se presentari permiserit. insuper et quicunque ipsorum a decanatu seu aliqua prebendarum ipsarum se absentare presumpserit hijs casibus et eorum quolibet absque alio quocunque iudicio sine sententia decanatu seu prebenda de predictis quam obtinuit Archiepiscopali statuto quod super hoc edi et promulgari deposcimus sit eo ipso priuatus. hoc eciam totum non solum ad decanatum et prebendas iam actu creatas uerum eciam ad creandas de nouo extendi et ex certa scientia uolumus prorogari. Et quotiens decanatum ipsum per cessionem obitum uel casum alium de premissis uacare contigerit futurus decanus per nos et successores nostros Reges Boemie Pragensi Archiepiscopo ad recipiendum animarum curam ab ipso ceteri uero presbiteri eidem decano debeant presentari. Archiepiscopus quoque decanum instituet et curam sibi animarum committet. Decanus uero reliquos in Canonicos instituet et simpliciter inuestiet sacerdotes. Denique in celebratione diuinorum subscriptum statum modum et ordinem decano et presbiteris antedictis et eorum successoribus perpetuo tradimus tradique et per Archiepiscopum confirmari petimus obseruandum. Per singulos enim dies diluculo circa solis ortum in capella beate Marie conuenient ad horas canonicas ordinate et deuote dicendas induti superpellicijs et mitras more canonicorum gestando chorales stabuntque et sedebunt alternatim diuisi per choros psalmodiam cum distincta pausatione et mediorum in uersibus obseruatione legendo et vesperas similiter hora sua. Et has quidem dicent horas canonicas absque nota quousque auctore deo in ipsis et cum ipsis decem impleuerimus numerum personarum. dum autem numerum ipsum impleri continget amodo in predicta Capella gloriose Virginis Marie aut quotiens ad illam commode habere non possent accessum in Capella beati Nicolai singulas horas predictas sub nota reuerenter et distincte canere tenebuntur. Tres uero missas pro qualitate festiuitatum seu necessitate temporum oportunas ad minus per singulos dies decanus et canonici antedicti sine musica celebrare debebunt duas in Castro vnam videlicet in Capella beate Marie aliam in Capella beati Nicolai et Terciam in ecclesia filiali. Verumtamen in festiuitatibus conditoris nostri precipuis et alme genitricis dei perpetue virginis Ma(rie)necnon Angelorum Baptiste Apostolorum patronorum dedicationis ac omnibus diebus dominicis in Capella beate Marie uel si forte ad illam ipsis aliquo modo non pateret accessus extunc in Capella beati Nicolai missam illius diei et vesperas primas atque secundas sub nota (de)cantent. Ita videlicet ut postquam supradictus decem canonicorum seu presbiterorum numerus impletus extiterit amodo ad minus vnam missam sub nota de(. . . .)otidie decan(ta)re. Ceterum sacramenta corporis dominici et vnctionis etreme in altera earundem Capellarum videlicet Insigniorum ipsorum beate Virginis aut beati Nicolai sine intermissione pro hominum necessitate seruabunt. In diebus eciam Rogationum letanias et processiones solitas celebrabunt. In missis quoque et diurnis ac nocturnis officicijs seu horis canonicis ritum tenebunt Pragensis ecclesie et Rubricam. Vt autem iniuncta sibi officia tanto delectabilius agere ualeant tantoque feruentius seruire delectentur altari quanto se in necessitatibus conditionis humane a nostra benignitate conspexerint per amplius consolatos cum et spiritualia sine temporalibus non possint diu subsistere nec sit incongruum si is qui spiritualia seminat temporalia quoque metat Idcirco decanum et canonicos antedictos ymo ipsorum beneficia seu prebendas subscriptis tenore et modo dotamus. Assignamus quidem ipsis et conferimus ac donamus in Christi nomine decimas omnium censuum nostrorum ad Castrum karlstein siue de oppidis siue villis et aliis rebus spectantium tam in pecuniis quam in blado. Et ne super decimis huius (!) ulla possit imposterum oriri dubietas eo quod nostre intentionis existit quod si futuris temporibus census nostros ad Castrum ipsum spectantes ampliari seu augeri contigerit ex hoc nichil ipsis utilitatis accrescat. Nec eciam de censuum eorum diminutione deputate ipsis decime in aliquo minuantur. Idcirco decimas easdem tam in pecunia quam in blado specifice duximus per singula

exprimendas. Et sunt hec: Primo in oppido Veronensi sex seagene grossorum Pragensium et viginti duo grossi. Item in villa Lodenicz sexagena et dimidia grossorum. Item in villa Pusnik viginti octo grossi et quatuor parui denarij. Item a molendino ibidem quinque strichones frumenti et dimidius stricho. Item in villa Trzieban vigintitres grossi et sex parui. Item in Oppido Hostomicz quatuor sexagene grossorum. Quadraginta grossi et nouem parui. Et a molendino ibidem sexaginta octo strichones. Item in villa Cissowicz vna sexagena grossorum. Item in villa kythin quinquaginta duo grossi et nouem parui. Item in villa Dobrziesch vna sexagena grossorum viginti vnus grossi et sex parui. Item in villa Mileno due sexagene grossorum sex grossi et duo parui. Item in villa Dubencz quadraginta tres grossi et nouem parui. Item in villa Duschnik quinquaginta tres grossi et quatuor parui. Item a duobus molendinis ibidem tredecim strichones frumenti. In villa Tzschim triginta duo grossi. In villa Tethin vna sexagena et triginta duo grossi. In villa Slukowicz quadraginta sex grossi et duo parui. In villa Chinow[1]) vna sexagena grossorum viginti sex grossi et nouem parui et triginta strichones anone. In villa Wrasi due sexagene et sex grossi. In villa Trubingen quinque grossi et sex parui. In alba ecclesia quinque grossi et sex parui. In villa Skoba vna sexagena grossorum viginti quatuor grossi quatuor parui et vndecim strichones et quartale frumenti. In villa Hudlicz due sexagene grossorum et tres grossi et decem et septem strichones. Item a molendino in Sluticz quatuor strichones frumenti. huiusmodi ergo decime cuilibet canonicorum sex sexagene grossorum Pragensium de pecunia et viginti quinque strichones de blado totumque aliud residuum utriusque decano deputamus et per homines ac Incolas oppidorum et villarum ipsarum perpetuo dari precipimus et statuimus annis singulis in statutis et consuetis terminis infallibiliter assignari volentes dictos canonicos hijsdem decimis ad uite sue necessaria fore contentos. Offertorium uero quod in altaribus capellarum ipsarum et ecclesie filialis poni contigerit Ebdomadario seu illi qui missam ad quam offertur celebrauerit digne censuimus ab Archiepiscopo deputandum. Vt autem sepedicto decano cui cura et labor pre alijs amplior in premissis incumbet uberior eciam sicut decet consolatio tribuatur nostre intentionis existit et liberum adhibemus presentium tenore consensum ut capella Castri nostri de Mendico seu omnes redditus temporales ac prouentus eiusdem eidem ipsi decano et decanatui suo per predictum Archiepiscopum loci ordinarium incorporari annecti perpetuo possint ac debeant et vniri. Ita quod decanus ipse qui est et qui pro tempore fuerit redditus et prouentus ipsos possideat et in vsus suos accipiat. Prouisurus omnino ut per aliquem presbiterum in Capella Castri predicti perpetuo missa cotidie celebretur. Presbitero eciam qui missam in eadem Capella legerit et ad hoc per decanum fuerit deputatus offertorium altaris ipsius quantumcunque fuerit per Archiepiscopum ipsum volumus deputari et suis deriuandum usibus applicari. Porro pro singulari excellentia et condigna reuerentia sanctorum Insigniorum passionis dominice est nostre intentionis perpetua Pragensis Archiepiscopi ordinatione statui et firmari ut in altari Insigniorum ipsorum Capelle maioris nulli alii preterquam Archiepiscopis et Episcopis executionem officij pontificalis habentibus ullo unquam tempore liceat missarum solempnia celebrare quoniam insuper ratione locorum et temporum a licitis eciam aliis et permissis nonnumquam expedit abstinere. sicut eciam sacerdotes(. . .)tas veteris testamenti in ordine uicis sue ab uxoribus quarum usus eis erat licitus abstinere et in templo domini lex constituit demorari Idcirco presenti perpetuo prohibemus edicto ne in turri Castri karlstein in qua memorata Capella sita est seu in aliquo [loco?] turris ipsius cum aliqua muliere eciam uxore legitima dormire siue iacere licet cuicunque. Volumus preterea et tenore presentium ordinamus ut decanus et presbiteri sepedicti ante portas Castri predicti in vna domo comuni simul resideant et morentur que non sit nimis eleuata(. . .)ua sed bassa. Ita quod nullum per illam ipsi Castro uerisimiliter sit posse periculum imminere. Et quia conuersatio clericorum a vita laicorum debet esse discreta et comunio plerumque consueuit discordie materiam ministrare vesperis et completorio rite peractis decanus(. .)canonici supradicti a Castro ante solis occasum absque contradictione omni tempore propriam adeant mansionem nisi necessitate urgente vnus eorum uel plures moram facere fuerint requisiti. Hinc est quod venerabilem Arnestum Pragensem Archiepiscopum principem et deuotum nostrum dilectum attente requirimus et rogamus quatenus omnem ordinationem et dispositionem nostram premissam in hijs que suam confirmationem exposcunt et ordinariam auctoritatem desiderant, auctorizare uelit et eciam confirmare. Transgressores quoque et contradictores per censuram ecclesiasticam sub forma statuti perpetui et late sine ratione preuia castigare. Nulli ergo omnino hominum liceat hanc paginam nostre maiestatis infringere aut ei quouis ausu temerario contraire. Si quis autem contrarium attemptare presumpserit indignationem nostram et penam Centum marcharum auri puri totiens quotiens contrafactum fuerit se nouerit eo ipso irremissibiliter incursurum. Signum serenissimi principis et domini domini Karoli Quarti Romanorum Imperatoris inuictissimi et gloriosissimi Boemie Regis.[2]) Testes huius rei sunt venerabiles Arnestus prefatus Pragensis Archiepiscopus Johannes Olomucensis Johannes Luthomislensis Aule nostre Imperialis Cancellarius Theodricus Mindensis et Johannes Blisimensis Episcopi Illustres Wenceslaus Saxonie Bolko Falkembergensis Johannes Oppauie Prziemco Teschinensis et Bolko Opoliensis duces Spectabiles Burchardus magister curie nostre Magdeburgensis Henricus de Suarzburg Albertus de Anhalt et Johannes Magdeburgensis comites. Nobiles quoque Jesco de Wartemberg dominus in Wezzel Burgrauius Pragensis Sbinco de Hasemburg magister Curie nostre Imperialis Hoygerius et Lutholdus de Landstein et alii plures magnates et proceres nostri fideles. Presentium eciam sub Imperialis maiestatis nostre sigillo testimonio literarum. Datum in suprascripto Castro nostro Karlstein anno domini millesimo trecentesimo quinquagesimo septimo indictione decima. VI. kalendas Apriles Regnorum nostrorum anno vndecimo, Imperii uero Tercio.

Per dominum Imperatorem
Nicolaus de Chremsir.

Vermerk auf der Rückseite: R. Volpertus.

Prag, Statthaltereiarchiv, Pergamenturkunde, N. 30, A. I. — Huber, Die Regesten des Kaiserreiches unter Kaiser Karl IV. S. 214 setzt die Datierung bereits richtig auf den 27. März 1357 an; dagegen bleibt Tadra, Cancellaria Arnesti. Formelbuch des ersten Prager Erzbischofs Arnest von Pardubic. Archiv für österreichische Geschichte, 61. Band, 2. Hälfte (Wien 1880) S. 458, Anm. bei der Datierung Hajeks mit dem 29. März 1357, die nach dem Wortlaute der Urkunde unhaltbar ist.

II. *3. Febr. 1652, Prag.*

Johann Wilhelm Diezler Sol sich mit dem H. Dionysio Miseroni nacher Carlstein verfüegen, vnd daselbst der eröffnung der Capellen vnd beschreibung aller khirchen Sachen beywohnen.

Hinweis auf einen Befehl Sr. Majestät, dass neben dem Schatzmeister D. M. ein Buchhaltereibediente zu diesem Zwecke nach Karlstein abgeschickt werden soll.

Prag, Statthaltereiarchiv, Litt. K, num. 10, subn. 3.

III. *18. April 1652, Prag.*

Teutschen Buchhalterey Raitt-Rath Johann Wilhelmb Diezlers gehorsambe relation, die eröffnung der Capellen zu Carlstein betreffend.

Gnädige Herrn. Euer Gn. haben noch vnderm dato des 3. Februarij gegenwertigen Jahres, per decretum mir gn. anbefohlen, daß ich mit Ihr: Mayt. Schaczmaistern beym Königl: Prager Schloß, Herrn Dionysio Misironi, auf begern, nacher Carlstein mich verfüegen, vnd der eröffnung der Capellen vnd beschreibung aller Kirchensachen, beywohnen solle.

Deme zu gehorsamber Folge, bin ich auf begern Ihr: Hochfürstl. Eminenz Herrn Cardinaln von Harrach hierzue Deputirtem, Herrn Francisco Visitainer vnd gedachten Herrn Miseroni begern, vorgestern den 16. dits dahin nacher Carlstein abgeraist, vnd habe daselbst der eröffnung der groß und Kleinen Capellen beygewohnet. Es hat sich aber darinen nichts gefunden, so zu beschreiben gewest were, dorauf hat mehrgemelte Herr Misiron die Capellen wider zugeschlossen, vnd die Schliesseln wider zu sich genohmen, welches Euer Gn: gehorsamblich zu relationirn ich nicht vnterlaßen sollen, dabey zu gnaden mich gehorsamblich empfehlend.

Prag, den 18. Aprilis Ai. 1652.

Euer Gnad.
gehorsamber
Johann Wilh: Diezler m. p.

Prag, Statthaltereiarchiv, Litt. K, num. 10, subn. 3.

IV. *24. Juli 1684, Prag.*

Teutschen Buchhalters vnd Raitt Räthe gehors: Bericht vnd guttachten, wegen auf dem Schloß zu Carlstein Befindlichen Gewölber, worinnen die Königl. Privilegia verwahret worden, vnd anders betreffend.

In demselben heißt es auf Bl. 1′:

Anno 1652. bin Ich Teutscher Buchhalter mit Weyl. Herrn Dionysio Misiron gewesten Schatzmeister alhier, nacher mehrgedachten Carlstein, vmb daselbst der eröffnung der Capellen vnd beschreibung aller darin sich befindenten Kirchen Sachen beyzuwohnen auf Löbl. Böhm. Camer Decret sub dato 3. Februarii dicti anni abgeschickt gewesen, es ist aber damahlen von einigen gewölber noch Privilegien so alda vorhanden waren einige meldung nicht beschehen.

Aus oberzelten Tax erhellet so viel, daß das Schloß sehr eingegangen, darinnen die Zimmer ruinirt, die Öfen, Thüren vnd Fenster von denen Kriegsvölkern eingeworffen, zer (Bl. 2) schlagen vnd verbrennet, dahero auch bedeuttes Schloß nur P. 500 ss. taxiret vnd angeschlagen, darauß abzunehmen, daß auch einige Privilegia daselbst vorhanden gewesen weren, dieselben damaln zerstreuet vnd vernichtet worden. u. s. w.

Actum Königl. Böhm. Camer-Buchhalterey den 24. July Anno 1684.

Johann Wilh. Dietzler m. p.
(an erster Stelle)

Prag, Statthaltereiarchiv, Litt. K, num. 10, subn. 20.

[1]) Darüber verbessert später »Chwinian.« — [2]) In die Urkunde eingestellt; in Nachbildung mit den Eingangsworten bei Sedláček, Karlštein a. a. O. S. 6.

V. *6. März 1731, Karlstein.*

Eventualproject, gehorsamb- und unvorschreiblicher Bericht, waß Bey Ihro Maytt: dero kays: Herrschaft Carlstein und Millin höchstnöthig zu bawen, und zu repariren wäre.

1o:

Vor allen ist höchst erforderlich, daß mann den Runthen Thurn an ök der Carlsteiner Burg, oder St. Nicolai Capellen, welche zwar schon öfters außgezwicket worden, dagegen oben herab mit den Einfallen drohet, daß mann in dießen Runthen Thurn Eychene Schlüßßen ·/.welche schon außgezimmert beyhändig seyndt·/. mit Eyßernen Rügeln ziehen, Von oben aber daß Spitzige Runthe alte Zügeldach abtragen, und daß Parapeth Besagten thurns etwaß nidriger machen, mithin repariren lassen möchte.

2do:

Ob dem Zwinger ist Ein außtritt Vor Etliche Perschonen oder Königl. Erker, weillen die kroksteiner entzwey seindt, und in den gemeüer sambt der Althan weichen thuen, und mit dem Herabfallen androhen, wäre dießer Erker solcher gestalten zeittlich abzunehmen, darzu aber Von oben her daß gerist ist zu machen, damit die Maurer (Bl. 1') und Handtlänger nicht etwa Beschädiget oder gahr Todt geschlagen werden möchten, dießes Eingerißßene Loch sodann könte nur mit zügeln wiederumb zugemauret werden.

3io:

Daß gesümbs über denen Königl. Zimmern, wo anjetzo ·/.weillen bey dem Meyerhoff Pautscheck unter Carlstein kein Schittboden Vorhanden·/. daß Vorröthige getraüdt mann einzuschitten pfleget, und zwar daß Holtzwerkh ist dergestalten miserabl, und eingegangen, daß es in den Zwinger herabzufallen, und jemandten todt zu schlagen androhet, welches dann in den dachstuhl mit anschüblichen Holtz, und neüen Latten Verwahret, wie auch zu evitirung Eines großßen ungelüks, derohalben mit wenigen Spesen reparirt werden kunte.

4to:

Bey der Dechantey, unter unßern Lieben Frawen Capellen ist gleichfalls ein außtritt deß gebeudtes, welcher Sich absondert, und mit den alten kleinen Schündldach herabfallen wiell, welchen aber annoch Vorzukommen, daß alte in grundt verfauhlte Schündldach sambt den Sparnholz noch zeittlich abgenommen, daß Mauerwerkh repariret und mit neüen Schündeln würthschaftlich eingedäket werden könte.

(Bl. 2.) 5to:

Uber unßer Lieben Frawen Capellen wirdt daß Schündeldach, sambt dem glockenthurn, so zum theil mit Pläch bedäkt, darvon aber Von großßen Stormwindt etzliche taffeln herabgefallen, und zerstreüet worden, gleichfalls, ehe bevor nicht etwa größßerer Schaden erfolgete, nothwendig zu repariren seyn.

6to:

Bey der Heiligen Creütz Capellen, wo die Königl. Cron Vor alters Verwahret geweßen, braucht es gleichfalls einiger reparation, insonderheith wegen der wiederhervorstellung, dero Kays. Maytt: uhralten Contrayfaihts, dieße anwiederumben in ordnung zu richten, wie nicht weniger oben auff der Althan zu Verkhütten, und daß Dach zu Verbeßßern, obschon noch Viehles zuzurichten wäre, darvon aber geschweige. (Folgen weitere Ausführungen über »deß Rendtschreibers Wohnzimmer« und (Bl. 2') den Schaden des Dachstuhles, den man »durch Einen Bawerfahrenen in augenschein nehmen« und reparieren lassen sollte.)

7mo:

Schadenangabe über die Dachung oberhalb »deß Khornschreibers Wohnung« sowie »über« und »an den sogenannten Gastzimmer.«

(Bl. 3.) 8o:

Die Fundamenta deß Schloßßes gegen der untern Budnianer Seithen herab, fangen zimblicher maßßen außzurollen, und wandelbahr zu werden, auch S: V: die Secess beym Schloßß herabzufallen, daß also nöthig seyn wird, wenigstens die fundamenta zeittlich untermauern, und mit Kalg, und gutten Materialien außzwicken zu laßßen.

9o:

Daß auff Bindwerkh auffgerichte zügeldach über den Schloßßbrunn, welcher 53 Clafftern tieff ist, in puren Steinfelßen außgehawen, und so Viel, alß die Prager Brukhen gekostet haben solle, dahero dießer Brunn, sambt den darauff stehenden gebeudt, und Dachstuhl gleichfalls unumbgänglich durch Baw-Verständige beaugenscheinigt zu werden höchst erforderlich ist.

10mo bis 15 betreffen Bauten außerhalb der Burg Karlstein.

(Bl. 5.) 16:

Daß großmoržiner Gotteshauß Sti Stanislai, sambt dem glokenthurn, Schindeldach, und Ringsmauer deß Kirchhoffs ist gleichfalls sehr miserabl gebeüdt, und braucht Einer nothwendigen reparation. Daß Sti Palmatij Kirchl aber, in Besagten Stadtl Budnian an dem Fluß Beraun gelegen, habe Ich mit göttl. Beystandt, und auß mit von andern Kirchen der Herrschaft Carlstein hiezu, und unumbgänglich erborgten etwann 200 fl. ertragenden geldt, allbereiths vorn Jahr repariren laßßen.

17 und 18. Auswärtige Wohn- und Wirthschaftsgebäude.

(Bl. 5'.) Actum Königl. Burg Karlstein den 6. Martij Anno 1731.

Johann Andres Pelz m. p.
Inspector.

Prag, Statthaltereiarchiv, Litt. K., num. 25, subn. 17.

VI. *10. Nov. 1840, Wien.*

Graf Chotek, Oberstburggraf von Böhmen, wird verständigt, dass der Maler Markowsky die Karlsteiner Bilder zu restaurieren habe.

An den k. k. wirklichen Herrn geheimen Rath, Kämmerer und Oberstburggrafen in Böhmen Grafen von Chotek a Prag.

Vom Präsidium der k. k. vereinigten Hofkanzley. Nr. 1384.

Seine k. k. Majestät haben mit Allerhöchster Entschließung vom 7. d. Mts. Allergnädigst zu genehmigen geruhet, daß die alten Gemälde in der Burg Karlstein nach den Anträgen der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag, statt durch den Gallerie Inspektor Burde, durch den Mahler Markowsky und ohne Erneuerung des Goldgrundes und der Ornamente, restaurirt werden dürfen.

Indem ich diese Allerhöchste Entschließung dem Herrn Oberstburggrafen mit Beziehung auf den Präsidial-Erlaß vom 1. Juli v. J. Z. 862, insbesondere auch wegen der dereinstigen Rechnungslegung, eröffne, stelle ich die Beilagen [1]) des Berichts vom 3. Oktober d. Js. Zahl 5538 im Anschluße wieder zurück.

Wien, am 10. November 1840. Mittrowsky m. p.

[1]) Vermerkt links auf dem Rande »6 Stücke«. — Prag, Statthaltereiarchiv.

VII. *15. Nov. 1840, Prag.*

Graf Erwein Nostitz als Präsident der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde wird auf Grund des Hofkanzleipräs.-Decretes v. 10. Nov. 1840 mit Rückschluss einer Beilage zur Zuschrift v. 23. Sept. 1840, Z. 787, ersucht, »die Restaurierung der karlsteiner Gemälde in der von Sr. Majestät a. h. genehmigten Art gefälligst einleiten zu wollen.« — Prag, Statthaltereiarchiv.

VIII. *11. Jän. 1841, Prag.*

Wenzel Markowsky Historienmaler in Prag bittet um hohe Bewilligung eines Vorschusses pr. 100 fl. Cmz. gegen Verrechnung aus den bei der Berauner k. Kreiskassa deponirten Geldern zum Behufe der Bestreitung der Vorauslagen bei der übernommenen Restaurirung der Burg Karlsteiner alten Gemälde.

Hochloebliches k. k. Landespraesidium!

Dem ehrfurchtsvoll Unterzeichneten ist von Einem hochloeblichen k. k. Landespraesidium in Folge hohen Hofkanzlei-Präsidialdekrets vom 16ten November 1840, Z. 1304 die Restaurirung der 118 Stück alten Burg Karlsteiner Gemälde auf Holz gegen seiner Zeit zu liquidirenden Kosten gnädigst übertragen worden, und derselbe hofft bisher den hohen Anforderungen zur Zufriedenheit entsprochen zu haben.

Da jedoch der Gefertigte zur vollkommenen dauerhaften Herstellung aller dieser berühmten durch das hohe Alterthum jedoch sehr schadhaft gewordenen Bilder, welche noch durch eine längere Zeit dauern dürfte, eine große Quantität von hiezu nothwendigen (Bl. 1') Materialien bedarf, die er vor der Hand aus Eigenem beschaffen soll, ihm es aber zur Bestreitung dieser Vorauslagen an eigenthümlichen Vermögen in der Gänze fehlt; so waget der gehorsamst Unterzeichnete die unterthänigste Bitte Ein hochloebliches k. k. Landespraesidium geruhe mir eine Baarschaft vom 100 fl. Cmz. als Vorschuß auf seine zu liquidirenden Restaurirungskosten aus den bei der berauner k. Kreiskassa zu diesen Behufe deponirt erliegenden Geldern gnädigst bewilligen und mir bei dieser k. Kreiskassa gegen gehörig koramisirte Quittung auszahlen lassen zu wollen, und zwar umsomehr, als ich hier feierlich verspreche, mir die möglichst baldige und solide Wiederherstellung dieser Bilder nach allen meinen Kräften ange- (Bl. 2) legen seyn zu lassen, um so den hohen Erwartungen und der hochortigen Zufriedenheit Eines hochloeblichen Landespraesidiums gänzlich entsprechen zu können.

Prag, am 11ten Jänner 1841. Wenzel Markowsky
Historienmaler m. p.

Prag, Statthaltereiarchiv.

IX. *29. Jän. 1841, Prag.*

Der Berauner Kreishauptmann und der Ausschuss der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde werden auf Grund d. Erl. v. 4. Oct. 1839, Z. 5899 verständigt, dass dem Maler Markowsky der Vorschuss von 100 fl. C. M. auszuzahlen, beziehungsweise eine Anzeige von dieser Vorschussanweisung zu machen sei. — Prag, Statthaltereiarchiv.

X. *15. April 1841, Prag.*

a. *Wenzl Markowsky Historienmaler in Prag bittet gehorsamst um gnädige Erwirkung eines weitern Geldvorschußes von 200 fl. C. M. zur Bestreitung der Vorauslagen bei Restaurirung der Burg karlsteiner alten Gemälde.* (*Mit 1 Stück Beilage.*)

Wohllöbliches k. k. Kreisamt!

Mittelst hohem Gub. Präsidial-Dekret vom 29. Jänner d. J. Zhl. 490 ist dem ehrfurchtsvoll Gefertigten über sein durch Ein Wohllöbliches k. k. Kreisamt der hohen Landesstelle vorgelegtes Gesuch ein Vorschuß von 100 fl. C. M. zur Bestreitung der mit der ihm höchstensorts huldvoll übertragenen Restaurirung der Burg karlsteiner alten Gemälde verbundenen Vorauslagen mittelst der berauner k. Kreiskasse gnädigst zahlbar angewiesen worden.

Da jedoch der gehorsamst Unterzeichnete seit jener Zeit zur Herbeischaffung der vielen und unentbehrlichen Materialien bei der vorhabenden weitern Bilderherstellung, wie es die beiliegende nur beiläufig entworfene Berechnung näher nachweiset, dann zur Bezahlung des täglichen Lohnes an einen sehr (Bl. 1) benöthigenden Gehilfen bei der gegenwärtig fortwährenden und angestrengten Gemälde-Restaurirung, deren schon über die Hälfte bereits dauerhaft hergestellt ist, abermals Auslagen aus Eigenem, welche den oben bewilligten Vorschuß übersteigen, und bei dem gänzlichen Abgange eines eigenthümlichen Vermögens selbst schon einige Schulden zu machen gezwungen war, welches Letztere dem Bittsteller bei seinen sonstigen mißlichen Verhältnißen doch wohl nicht zugemuthet werden kann; so sieht sich der gehorsamst Unterzeichnete zu der wiederholten unterthänigsten Bitte genöthiget, Ein Wohllöbliches k. k. Kreisamt geruhe in Berücksichtigung seiner hier geschilderten Lage ihm einen neuerlichen Geldvorschuß von 200 fl. C. M. gnädigst erwirken und zu diesem Behuf das vor (Bl. 2) liegende Einschreiten Einem Hochloeblichen k. k. Landesgubernium zur hochgnädigen Zahlungsanweisung bei der k. berauner Kreiskasse vorwortlich unterlegen zu wollen.

Prag am 15. April 1841. Wenzel Markowsky m. p.

b. *Berechnung der bei Restaurirung der Burg karlsteiner alten Gemälde bisher beiläufig gemachten Auslagen.*

Post-Zahl	Benennung der verschiedenen gehabten Auslagen.	Geldbetrag in W. W. fl.	kr.	Anmerkung.
1	Für Leinöhl	70	—	
2	„ Balsam	50	—	
3	„ Leim	10	—	
4	„ Weingeist	5	—	
5	„ Aloe	5	—	
6	„ Lerchenterepentin	20	—	
7	„ Materialien zum Kitten . . .	15	—	
8	„ Leinwand zum Unterlegen und Kleistern	40	—	
9	„ Anstreichpinseln	20	—	
10	„ Allerley Geräthe	10	—	
11	„ Arbeitslohn für einen Gehilfen durch mehrere Monate . .	126	—	
	Gesamtbetrag . .	361	—	

Prag am 15. April 1841. Wenzel Markowsky m. p.

16. April 1841, Prag.

c. *Der Berauner Kreishauptmann Hawle befürwortet das Gesuch des Historienmalers Wenzel Markowsky wegen eines weiteren Vorschusses von 200 fl., da die Gründe »wirklich eine vorzügliche Würdigung verdienen« und er »sich selbst persönlich mehrmals von dem anhaltenden Fleiße und der unermüdeten Thätigkeit des Gesuchslegers in Förderung dieser bald vollendeten Bilderherstellung überzeugt« habe. — Prag, Statthaltereiarchiv.*

XI. *20. April 1841, Prag.*

Der Berauner Kreishauptmann und der Ausschuss der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde erhalten die Verständigung, dem Maler Markowsky den Vorschuss von 200 fl. auszuzahlen, beziehungsweise denselben von der Bewilligung in Kenntnis zu setzen. — Prag, Statthaltereiarchiv.

XII. *27. April 1841, Prag.*

Der Berauner Kreishauptmann Hawle bittet das Landespräsidium um Zahlungsanweisung eines weitern a Contobetrages pr. 500 fl. CMze für die Auslagen der Karlsteiner Bilderrestaurierung, um auch dem mit letzterer beschäftigten Historienmaler Wenzel Markowsky auf den bewilligten Vorschuss von 200 fl. den Rest von 30 fl. 49 kr., welchen er bei seiner beklemmten Lage wirklich sehr nöthig habe, auszahlen zu können. — Prag, Statthaltereiarchiv.

XIII. *10. Mai 1841, Prag.*

Das Cameralzahlamt wird angewiesen, dem gleichzeitig verständigten Berauner »Kreishauptmanne, welcher die Verrechnung der zur Restaurirung der Burg Karlsteiner Gemälde von Sr. Majestät bewilligten Gelder von dem Ausschuße der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Folge hierortiger Aufforderung übernommen hat, einen weitern Vorschuß von 500 fl. C. M. à Conto der a. h. bewilligten Dotazion von 2000 fl. C. M.« auszufolgen. — Prag, Statthaltereiarchiv.

XIV. *12. Nov. 1841, Prag.*

Wenzel Markowsky, Historienmaler in Prag, erstattet gehorsamst die Anzeige von der vollendeten Restaurirung der 128 Stück alten Burg karlsteiner Bilder, mit der ehrfurchtsvollen Bitte, um zahlbare Anweisung der noch überrestlichen Herstellungskostenforderung pr. 596 fl. C. M.

Hochlöbliches k. k. Landespraesidium!

Der ehrfurchtsvoll Gefertigte hat die ihm von hohen Orten huldvoll übertragene Restaurirung der 128 Stück alten Burg Karlsteiner Bilder um den für ein Stück mit 7 fl C. M., zusammen mit 896 fl. C. M. verakkordirten Gesamt-Kostenbetrag vollendet.

Auf diese Gesamtsumme wurde dem Unterzeichneten zum Behuf der anzuschaffenden verschiedenen erforderlichen Materialien und zu bestreitenden Vorauslagen über sein durch das berauner k. Kreisamt unterstütztes Einschreiten von Einem Hochlöblichen k. k. Landespraesidium mit dem hohen Dekrete vom 29. Jänner d. J. Z. 490 bereits ein Vorschuß pr. . . . 100 fl. C. M. mit h. Dekrete vom 20. April d. J. Z. 2161 ein weiterer Vorschuß pr. . . . . 200 fl. «

somit ein Gesamtbetrag pr. . . . 300 fl. C. M.

(Bl. 1′) aus den bei der berauner k. Kreiskasse deponirten Geldern gnädigst bewilligt und zahlbar angewiesen, welchen derselbe auch schon erhoben hat.

Da nun der gehorsamst Gefertigte mit seinen dießfälligen Herstellungsarbeiten bereits ganz fertig geworden ist, so stellt er die ehrfurchtsvolle Bitte, Ein Hochlöbliches k. k. Landespraesidium geruhe sich durch den hohen Gesellschafts-Verein der patriotischen Kunstfreunde in Böhmen die hohe Überzeugung von der soliden und vollkommenen Herstellung dieser Bilder sobald als möglich gnädigst zu verschaffen und sodann dem Unterzeichneten den noch verbliebenen Restaurirungskosten-Restbetrag pr. 596 fl. C. M., dessen er bei seiner vermögenslosen Lage sehr bedürftig ist, huldvollst zur Auszahlung bewilligen zu wollen.

Prag den 12. November 1841. Wenzel Markowsky m. p.

Prag, Statthaltereiarchiv.

XV. *13. Dec. 1841, Prag.*

Der Präsident der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde wird nach der Anzeige Markowskys, dass er die Restaurierung der Karlsteiner Bilder vollendet habe, mit Bezugnahme auf eine Zuschrift v. 13. Juli 1839, Z. 3948 und 4081 ersucht, »sich von der soliden und vollkommenen Herstellung dieser Bilder durch die dazu bestimmte Kommission die Uiberzeugung zu verschaffen« und das Ergebnis behufs Auszahlung des Markowsky noch gebürenden Honorares bekannt zu geben. — Prag, Statthaltereiarchiv.

XVI. *19. Jänner 1842, Prag.*

a. *Das Cameralzahlamt erhält den Auftrag, dem Berauner Kreishauptmanne einen weiteren Vorschuss von 500 fl. von den zur Karlsteiner Bilderrestaurierung bewilligten 2000 fl. C. M. auszufolgen.*

b. *Der Berauner Kreishauptmann wird beauftragt, dem Maler Markowsky, welcher die Restaurierung von 128 Karlsteiner Bildern vollendet hat, »da seine Arbeit von der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde für vollkommen gut erkannt worden ist«, 596 fl. C. M. auszuzahlen, »die Transportirung der restaurirten Gemälde nach Karlstein, und das Aufhängen derselben an dem für dieselben bestimmten Orte zu bewerkstelligen«, und sodann die Rechnung vorzulegen.*

c. *Der Präsident der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde wird ersucht, den Maler Markowsky von der Zahlungsanweisung zu verständigen. — Prag, Statthaltereiarchiv.*

XVII. *31. Mai 1842, Prag.*

Anzeige des Prager Burginspectors Rudolph, dass die restaurierten Bilder wieder nach Karlstein geschafft wurden.

Hochlöbliches k. k. Landes-Präsidium!

Der gehorsamst Gefertigte zeiget pflichtschuldigst an, daß die seit dem Jahre 1839 zur restaurirung bestimmten, und in der k. k. Hofburg aufbewahrten Heiligenbilder aus der Kreuzkapelle der K. Veste Karlstein wieder in selbe durch eine Abtheilung der hiesigen Garnison getragen worden sind, und daselbst von dem dort anwesenden Historien-Mahler Markowsky zur weitern eintäflung in die Holzwände übergeben wurden.

K. k. Hofburginspection Prag den 31ten May 1842.

Rudolph, k. k. Burginspector m. p.

Prag, Statthaltereiarchiv.

XVIII. *6. Juni 1842, Prag.*

Der Berauner Kreishauptmann wird erinnert, die »Rechnung über die bei der Restaurierung der Burg Karlsteiner Gemälde bestrittenen Auslagen ehestens« vorzulegen. — Prag, Statthaltereiarchiv.

XIX. *25. Juni 1842, Prag.*

Der Berauner Kreishauptmann Hawle theilt bei Überreichung der documentierten Rechnung über Verwendung des für die Karlsteiner Bilderrestaurierung bisher angewiesenen Betrages von 1500 fl. C. Mze mit, dass die Auslagen 1126 fl. 49 kr. C. Mze betragen und ein Überschuss von 373 fl. 11 kr. C. Mze sich herausstelle. Unter diesen Auslagen seien weder inbegriffen »die Kosten der geschehenen Verstärkung der alten Bilderrahmen«, betreffs welcher noch keine Weisung zugekommen sei, noch jene »des Transportes der Bilder von Prag nach Karlstein, indem hiefür komuliert mit der Instandsetzung der Wandvertäflung in der karlsteiner Kreuzkapelle, in welche die fraglichen Bilder zu versetzen kommen«, eine specielle Anweisung und Verrechnung erfolgen werde. — Prag, Statthaltereiarchiv.

XX. *15. Juli 1842, Prag.*

Dem Berauner Kreishauptmann wird bei Zurückstellung des vorhergehenden Berichtes (Nr. XIX) aufgetragen, den Tischler Wenzel Kilches »für die in die Karlsteiner Kreuzkapelle gelieferten Bilderrahmen« zu befriedigen und dann die ergänzte »Rechnung über die mit der Restaurirung der Burg karlsteiner Gemälde verbunden gewesenen Auslagen« vorzulegen. — Prag, Statthaltereiarchiv.

XXI. *29. Sept. 1842, Prag.*

Der Berauner Kreishauptmann überreicht mit der Anzeige, dass dem Tischler Friedrich Kilches für »die geliefer-ten Verfestigungsrahmen und Parquettirungen zu den karlsteiner Gemälden« 264 fl. 12 kr. C. M. ausgezahlt wurden, die ergänzte Rechnung mit 15 Originalquittungen und ersucht um Weisung wegen der Rückabfuhr des ausgewiesenen Überschusses von 108 fl. 59 kr. C. M. — Prag, Statthaltereiarchiv.

XXII. *5., 11. u. 19. Nov. 1842, Prag.*

K. k. böhm. prov. Staatsbuchhaltung überprüft die Rechnungen der Karlsteiner Bilderrestaurierung. — Prag, Statthaltereiarchiv.

XXIII. *25. Nov. 1842, Prag.*

Dem Hofkanzleipräsidium in Wien wird bei Vorlage der »Rechnung über die Verwendung des von Sr. k. k. Majestät zur Herstellung der Burg karlsteiner Gemälde bewilligten Vorschußes v. 2000 fl. C. M.« eröffnet, dass »in Folge der streng anbefohlnen und überwachten Ökonomie nur 1391 fl. 1 kr. ausgelegt wurden« und der noch beim Berauner Kreishauptmanne erliegende Vorschuss v. 108 fl. 59 kr. an das Cameralzahlamt abgeführt werden solle. — Prag, Statthaltereiarchiv.

XXIV. *12. Dec. 1842, Wien.*

Der Präsident der allgemeinen Hofkammer Freih. v. Kübeck ersucht den Oberstburggrafen v. Böhmen — Grafen v. Chotek — die Rechnungsrichtigkeit betreffs der für die Karlsteiner Bilderrestaurierung flüssig gemachten Vorschüsse von 1500 fl. herstellen zu lassen, nachdem die vorgelegte Rechnung von 1391 fl. 1 kr. richtig befunden wurde. — Prag, Statthaltereiarchiv.

XXV. *15. Dec. 1842, Wien.*

Dem Oberstburggrafen in Böhmen, Grafen v. Chotek, werden die Beilagen des Berichtes v. 25. Nov. 1842, Z. 7739, welche »die Rechnung über die Kosten der Conservations-Arbeiten an den alten Gemälden der Kreuzkapelle in der Burg Karlstein enthalten«, zurückgestellt. — Prag, Statthaltereiarchiv.

XXVI. *17. Dec. 1842, Prag.*

Der Berauner Kreishauptmann wird bei der Verständigung, dass die von ihm gelegte Rechnung richtig befunden wurde, zur Zurückzahlung des Vorschusses von 108 fl. 59 kr. C. M. an das gleichzeitig davon verständigte Cameralzahlamt verhalten. — Prag, Statthaltereiarchiv.

XXVII. *21. Mai 1783, Prag.*

Der k. k. Stadthauptmann der Prager Neustadt wird aufgefordert, aus dem Nachlasse des Prof. Ehemant nebst anderen Gegenständen zwei alte Karlsteiner Tafelbilder der Prager Universitätsbibliothek ausfolgen zu lassen.

Der kais. königl. Neustädter Stadthauptmann wird dem Executori des Professor Ehemantischen Testamentes Johann Pulpan den Auftrag zu machen haben, dass er die in der Ehemantischen verlassenschaft befindliche und nach Karlstein gehörige zwei alte Oelgemälde, dann einige alte Missalien samt einem Copiario der Karlsteiner Documenten in die hierortige Universitäts-Bibliothek um so gewisser abgeben soll, als solche Monumenta zur gelehrten Geschichte vielmehr daher als in eine nunmehr ganz unbrauchbar gewordene und verlassene Kirche, dergleichen die Karlsteiner ist, gehören.

Prag, 21. Mai 1783.

Ex consilio gubernii:
Anton Franz Hochhaus m. p.

Prag, k. k. Universitätsbibliothek, Decretenbuch; unter der Abschrift von des Bibliothekars Ungar eigener Hand der Vermerk: »Den 12. Junius 1783 sind von dem Executore Testamenti der Ehemantischen verlassenschaft H. von Pulpan diese zwei Stück Bilder, nämlich der heil. Mathias und ein Altarseitenblatt hl. Maria mit dem Jesukind in die Bibliothek übergeben worden.«

Ungar m. p.

XXVIII. *8. Juli 1841, Prag.*

Die k. k. Universitätsbibliothek in Prag wird wegen Zurückstellung eines Gemäldes »von Mutina« nach Karlstein befragt.

K. k. Universitäts-Bibliothek! N. 35.511.

Man ist zur Kenntnis gelangt, dass in der Univ. Bibl. sich ein Gemälde von Mutina aus der Burg Karlstein befinde. Die k. Universitätsbibliothek erhält den Auftrag, sogleich die Anzeige zu erstatten, wie dieses Gemälde an dieselbe gelangt sei und ob die Zurückstellung dieses Gemäldes nach Karlstein, wohin nunmehr ehestens alle restaurierten Gemälde gelangen werden, irgend einem Anstande unterliege. Übrigens wird dieselbe verständigt, dass unter Einem die Gesellschaft der patriotischen Kunstfreunde aufgefordert wird, dieses Gemälde dort zu besichtigen und sich darüber auszusprechen, ob es nicht erforderlich sei, dass dasselbe auf gleiche Art, wie alle übrigen durch den Mahler Markowsky getränkt und unterlegt werden soll.

Prag am 8. Juli 1841. Unterschrift unleserlich.

Prag, k. k. Universitätsbibliothek, Abschrift des Originaldecretes. — In dem Berichte des Custos Fischer vom 19. Juli 1841 wird zunächst auf das Decret vom 21. Mai 1783 hingewiesen und die Übergabe der Bilder allein auf Grund der Bemerkung des Bibliothekars Ungar bestätigt; außerdem heißt es: »Sind die Bilder auf allerhöchsten Befehl nach Wien gesendet, dort von kunstverständigen Männern geprüft und als wirkliche Oelgemälde anerkannt worden« sowie »Maria mit dem Kinde ist von Thomas von Mutina, der hl. Mathias von Theodorich gemalt«. Die Entscheidung betreffs der Rückgabe müsse dem hohen Gubernium überlassen bleiben.

XXIX. *5. Aug. 1841, Prag.*

Die k. k. Universitätsbibliothek in Prag wird angewiesen, die beiden der Burg Karlstein gehörenden Bilder dem Berauner Kreishauptmanne zu übergeben.

K. k. Bibliothek! Nr. 38.892.

Mit Beziehung auf den Bericht vom 19. Juli 1841 Z. 80 wird die k. k. Bibliothek angewiesen, die alldort befindlichen, der k. k. Burg Karlstein gehörigen 2 Gemälde als: das Bild der Mutter Gottes von Mutina und das Bild des hl. Apostels Mathias von Theodorich der genannten Burg wieder zurückzustellen und behufs dessen dem zur Uebernahme dieser Gemälde unter Einem beauftragten k. k. Berauner H. Kreishauptmann zu übergeben, da der Grund der einstweilen geschehenen Uebertragung dieser Bilder an die Bibliothek durch die nunmehrige gehörige Instandsetzung der Karlsteiner Burg behoben ist.

Prag, am 5. August 1841. Willmann m. p.

Prag, k. k. Universitätsbibliothek, Abschrift des Originales.

XXX. *23. Aug. 1841, Prag.*

Berauner k. Kreisamt überreicht ad Nrm. 35511 den Bericht des Karlsteiner Amtes über die aus der Burg Karlstein nach Wien und Laxenburg überlieferten Objekte.

Hochlöbliches k. k. Landes-Gubernium! Z. 7621.

In Folge des hoh. Dekrets vom 8ten Juli l. J. Z. 35511 wurde das karlsteiner Amt beauftragt, nach sorgfältiger Durchgehung der dortämtlichen Archivsakten ein Verzeichniß und die Beschreibung aller jener Utensilien, Waffenstücke, Merkwürdigkeiten und Gemälde anher vorzulegen, welche aus der Burg Karlstein nach Wien und Laxenburg übergeben worden sind.

Der diesfalls vom Karlsteiner Amte erstattete Bericht de dato 16ten d. M. Z. 836 sammt [1]) den in Abschrift beiliegenden zwei Documenten, vermög welcher einige alte Gemählde dann die alte hölzerne Himmel-Bettstätte Wail. Kaiser Karl des IV. nach Laxemburg (!) überliefert wurde, wird nun Einer hohen k. k. Landesstelle zur weitern hohen Veranlassung ehrfurchtsvoll überreicht.

Berauner k. k. Kreisamt Prag am 23. August 1841.

Hawle, Kreishauptmann m. p.

Prag, Statthaltereiarchiv.

[1]) Auf dem Rande vermerkt »Mit 3 Beilagen.«

XXXI. *4. Nov. 1841, Wien.*

Dem Oberstburggrafen in Böhmen wird eröffnet, dass das Präsidium der k. k. vereinigten Hofkanzlei es nicht für angemessen hielt, sein Gesuch betreffs Wiedererlangung der einst in Karlstein aufbewahrten Gegenstände Sr. Majestät vorzulegen.

An den k. k. wirklichen Herrn geheimen Rath, Kämmerer und Oberstburggrafen in Böhmen Grafen v. Chotek a Prag.

Vom Praesidium der k. k. vereinigten Hofkanzley. Nr. 1465.

Nach den von dem Herrn Oberstburggrafen in dem Berichte vom 19. v. Mts. Z. 46784, vorgelegten Daten ist über jene ehemals in der Burg Karlstein befindlich gewesenen Gegenstände, welche nun für dieselbe wieder erlangt werden wollen, von den Höchstseligen Majestäten vor 60 und 40 Jahren in der Art verfügt worden, dass sie nun integrirende Theile von kais. Sammlungen geworden sind.

Unter diesen Umständen halte ich das Einschreiten des Herrn Oberstburggrafen, daß diese Gegenstände wieder nach Karlstein gelangen möchten, nicht angemessen, Sr. Majestät vorgelegt zu werden.

Die Berichtsbeilagen[1]) stelle ich im Anschluße wieder zurück, fordere aber bey diesem Anlaße den Herrn Oberstburggrafen zugleich auf, falls die Gemälde der Kreuzkapelle schon restaurirt wären, die Rechnung über den Ag. bewilligten Vorschuß nach meinen Präsidial-Erläßen vom 1. Juli 1839 Z. 862 und 10. November 1840 Z. 1384 nunmehr binnen 8 Tagen vorzulegen.

Wien, am 4. November 1841. Mittrowsky m. p.

Prag, Statthaltereiarchiv.

[1]) Auf dem Rande »4 Stücke«.

XXXII. *8. Nov. 1841, Prag.*

Dem Hofkanzleipräsidium in Wien wird angezeigt, dass »noch nicht alle Gemälde in der Burg Karlsteiner Kreuzkapelle restauriert sind« und die Rechnung erst nach Abschluss der Arbeiten vorgelegt werden könnte. Zugleich werden von der Entscheidung des Hofkanzleipräsidiums (Nr. XXXI) die Landesstelle in Prag und der Berauner Kreishauptmann verständigt und letzterer zur Rechnungslegung »gleich nach Beendigung des Restaurirungsgeschäftes« aufgefordert. — Prag, Statthaltereiarchiv.

Abb. 16. Siegel des Prager Erzbischofes Johann von Jenstein aus der Karlsteiner Kreuzkapelle.

Verzeichnis der Orts- und Personennamen.

Anna, Gemahlin d. Kaisers Matthias 9.
— v. d. Pfalz, zweite Gemahlin Karls IV. Bildnis i. d. Marienkirche 30, im Treppenhause 54.
— v. Schweidnitz, dritte Gemahlin Karls IV. Bildnisse i. d. Katharinenkapelle 9, 44—46, 83, 92, 101, i. d. Marienkirche 30, im Treppenhause 58.
Arras, Matthias v., Dombaumeister in Prag 4—6, 8, 94.
Athos, Malerbuch v. Berge 34.
Auge, Oberamtmann i. Karlstein 16.
Auxerre, Wandgemälde d. Apokalypse 31.
Avignon, Handschriften aus 4, 32.
— Palast d. Päpste 3—6, 8; Wandgemälde d. Apokalypse daselbst 31.
— Wilhelm v., Brückenbaumeister i. Raudnitz 4, 5.

Balbin, Geschichtschreiber 10, 12—14, 46, 50, 66, 67, 72.
Bamberg, Apokalypse 33—36, 74.
Berlin, Bibel d. Johann v. Ravenna 34.
Blanca, erste Gemahlin Karls IV. Bildnis i. d. Marienkirche 22, 23, 30, 36, 37, 39, 40, 83, 101.
Brüssel, Historienbibel vlämische d. k. Bibliothek 34.
Budnian, Palmatiuskirche 68, 88, 107; Flügelaltar 19, 80—82; Meister desselben 103, 104.
Burda, Galerieinspector i. Prag 16, 107.

Cennino Cennini 88, 97, 98, 102.
Chotek Graf, Oberstburggraf v. Böhmen 15, 18, 107, 109, 110.
Crugerius, Geschichtschreiber 66.

Diezler, Joh. Wilhelm, deutscher Buchhalterei-Raitrath i. Prag 10, 106.
Dražitz, Johann IV. v., Bischof v. Prag 4, 5, 32.
Dürer Albrecht 11, 24, 36, 81.
Dynter, Edmund de, Geschichtschreiber 82, 83.

Ehemant, Franz Lothar, Prof. i. Prag 11—13, 66, 67, 82, 89, 109.
Elisabeth, vierte Gemahlin Karls IV. 31.
Emaus, Benedictinerkloster i. Prag, Wandgemälde u. Tafelbild d. Kreuzigung 92.

Ferdinand I., Kaiser v. Österreich 15, 16.
— II., deutscher Kaiser 9.
— Erzherzog v. Tirol 58.
Franz I., Kaiser v. Österreich 14, 15.
Fürstenberg, Fürst zu, Oberstburggraf v. Böhmen 13.

Giotto 22, 88, 98.
Gurk, Hofkammermaler in Wien 16.

Harrach, Ernst Graf v., Cardinal u. Erzbischof v. Prag 10, 106.
Hawle, Berauner Kreishauptmann 16, 17, 108—110.
Horčička Franz, Maler i. Prag 16, 18, 66, 97.
Hutsky Matthias, Maler 58.

Jahn Johann Quirin, Maler i. Prag 10—12, 14, 15, 89.

Kandler Wilhelm, Maler 19.
Karl, Kronprinz v. Frankreich 23, 37—40.
Karl IV., 1—11, 14, 20—23, 30—32, 36—48, 50, 52, 54, 58—60, 62—64, 66, 67, 75, 82—85, 88, 89, 92—96, 101, 102—106.
— Bettstätte dess. in Laxenburg 14, 18, 110.
— Bildnisse desselben: auf d. Nischenbilde i. d. Katharinenkapelle 44, 75, 83; üb. d. Thür d. Katharinenkapelle 9, 10, 44, 46, 47, 75, 83, 101; auf d. Anbetung d. Könige i. d. Kreuzkapelle 75, 101; i. d. Marienkirche 9, 11, 23, 37—40, 46, 47, 50, 63, 75, 83, 101; i. Treppenhause d. Hauptthurmes 54, 58, 83; i. d. Wenzelskapelle d. Prager Domes 60, 101.
— Bildnisse seiner Gemahlinnen: sieh Anna u. Blanca; i. d. Wenzelskapelle d. Prager Domes 60, 101.
— Leben d. heil. Wenzel 58, 59.
Karlsberg, Burg bei Bergreichenstein 1.
Karlstein: Bau d. Burg 2—8, 105; Restaurierungsarbeiten unt. Wladislaw II. 7, 8, Rudolf II. 8, 9, 20—22, 82, Franz I. 14, Ferdinand I. 15, 16, 19 und i. d. Gegenwart 19, 20.
— Brunnenthurm 7, 107; Burggrafenhaus 7; Domherrnhaus 7, 8; Frauenthurm 6—8; Glocke aus d. Zeit Karls IV. 7, 9; Grundsteinlegung u. Weihen 2, 105; Hauptthurm 3, 6—9, 19, 49, 83, 94, 106.
— Katharinenkapelle 6, 7, 9, 10, 21, 43—48, 76, 83, 84, 92—94, 101.
Dreifaltigkeitsbild u. Engel i. Gange z. Katharinenk. 43; Eisenthüre 43.
Bildnisse d. Kaisers u. d. Kaiserin üb. d. Thüre 9, 10, 44, 46, 47, 83, 84, 101; heil. Katharina 44, 45, 92; Kreuzigungsbild am Altartische 9, 44, 45, 47, 48, 92, 93; Kreuzigungsbild im Fenster (Glasmalerei) 44, 47, 48, 50; Landespatrone Böhmens 43, 44—46; Marmorstatue d. Madonna 48; Nischenbild üb. d. Altartische 44, 45, 92.
— Kreuzkapelle überh. 2, 3, 6 — 10, 12, 13, 17, 19, 50, 57, 60, 65—77, 89, 94—107, 109, 110.
Console 20, 66; Gitter 66, 87; Glocke 48, 77; Laterne 64, 66; Pult u. Reste alter Holzsculpturen 77, 104.
Tafelbilder derselben 10—19, 50, 65—73, 75—77, 82, 86, 87, 94—103, 107—110; einzelne besonders hervorgehoben:
Christus am Kreuze 13, 67, 99, 100, 103; Kirchenlehrer 13, 71, 72, 96—101, 103; Matthäus 12, 68; Matthias 13, 18, 68, 109, 110; Paulus 12, 66, 68; Thomas 13, 68; Vorzeichnungen auf der Mauer 66; Restaurierung d. Tafelbilder unt. Ferdinand I. 16—19, 107—110; Überführung einiger Bilder nach Wien 12—14, 78, 89; Überlassung zweier Bilder a. d. Universitätsbibliothek in Prag 13, 14, 16, 89, 109—110; Überprüfung d. Karlsteiner Tafelbilder i. Wien 13, 110; Untersuchung i. d. J. 1779 u. 1780 11—14, 89; Zurückstellung v. Tafelbildern nach Karlstein 18, 19, 110.
Tragleiste bemalt 65.
Wandbilder im allg. 73—77, 94, 95, 98—104.
Apokalypsebilder ders. 41, 73—75; Anbetung d. Lammes 73, 74, 76, 99—101, 103; d. thronende Herr m. d. Buche m. d. 7 Siegeln 41, 73, 74, 76, 100, 101, 103; Engelschöre 41, 74.
Mariä Verkündigung 75, 99—101; Heimsuchung 75, 100; Anbetung d. Könige 75, 99—101; Christus bei Maria u. Martha 75, 100; Magdalena salbt Christi Füße 75; Frauen beim Grabe 75, 76; Christus begegnet Maria Magd. im Garten 76, 99, 100.

Karlstein: Marienkirche im allg. 6—10, 19, 21—42, 48, 94, 105, 107.
Balkenstück d. alt. bemalten Decke 21, 42; Sacramentshäuschen 21, 66; Wandbilder aus d. Zeit Rudolfs II. 9, 22, 23, 30.
Wandgemälde 6—10, 16, 19, 21—42, 76, 84, 90—94, 102, 103
Apokalypsebilder 21—37, 63, 64, 74, 90—94, 102—104; Altar m. Seelen d. Martyrer 32; Arche i. Tempel 23, 28, 33, 35; Ausgießen d. sieben Schalen d. göttl. Zornes 31; Elias u. Henoch v. d. Volke 22, 27, 32, 35, 92; vom Thiere überwältigt u. Leichen ders. 22, 27, 32, 35; Herabschweben d. Geistes zu ihnen 22, 27, 32, 35, 93; Engel m. Rauchfass vor d. Altare 22, 23, 25, 32; der sechste Engel posaunt u. löst die Engel d. Euphrat 22, 25, 32, 35, 92; d. siebente Engel posaunt 23, 28, 32, 35, 92; Engelschöre 23, 30, 33, 41; Entrückung d. Kindes 35; erstes u. zweites Erdbeben 23, 27, 28, 32, 33, 35, 93; Johannes verschlingt d. Buch u. misst d. Tempel 22, 26, 32, 35, 93; Kampf Michaels m. d. Hölle 23, 29, 33, 35, 92, 93; Lobpreisung d. Lammes durch d. vier Thiere u. 24 Ältesten 22, 23, 25, 32, 41; Prophetenchor 23, 30, 41; vier Reiter 9, 22—25, 29, 32—36; Verschlingen d. Wasserstromes 23, 30; Verwerfung d. Verklägers d. Brüder i. d. Hölle 23, 29, 35; Weib m. Drachen 23, 28, 29, 33, 35, 91; m. wasserspeiendem Drachen 23, 29, 30, 33, 35, 91; m. Kind, Sternenkrone u. Sonnengürtel 9, 23, 30, 33, 35, 36, 90, 91; das reisige Zeug 22, 26, 32, 35, 36, 91, 92.
Dreifaltigkeitsbild 37, 40, 41; Heiland auferstehend 23, 41, 92; Madonna zwisch. Heiligen 23, 41; Malereireste d. alt. Nord- u. Südwand 23; Porträtdarstellungen sieh Anna, Blanca u. Karl; Votivbild m. Heiligen a. d. Westwand 23, 30, 31.
— Nicolauskapelle 6, 8, 10, 12, 84—86, 89, 90, 93, 105, 107; Altarwerk derselben 12, 89, 90, 93; bemalter Gurtbogen 57, 84, 85; Nicolausstatue 85, 86.
— Palas 3, 6—8, 10, 36, 57, 64, 82—85, 90, 93, 94, 103; Wandmalereien desselben: Doppelwunder m. d. Nicolausreliquie 36, 42, 63, 83—85, 93, 104; Stammbaum d. Luxemburger 8, 64, 82, 83, 104; Wappen in Fensternischen 57, 82.
— Privatkapelle d. Kaisers 8, 84.
— Reliquien 2, 3, 7, 12, 23, 37—42, 46, 47, 63, 67, 69—73, 75, 76, 83, 84, 94, 104—106.
— Thurm Worschilka 7.
— Treppenhaus zum Hauptthurme 3, 4, 6, 8, 19, 49.
Wandbilder im Treppenhause 3, 4, 6, 9, 19, 49—64, 86, 93, 103; Copien derselben 19, 49, 51, 54, 55, 57, 58; Engelsfiguren 49, 50, 57; Darstellungen d. Ludmilalegende: Gastmahl Swatopluks 55, 63; Taufe Bořiwojs 55, 60, 63; Taufe d. heil. Ludmila 55, 56, 63; Bau d. Marienkirche in Prag 56, 58, 63; das herzogliche Paar mit Söhnen u. Töchtern 56, 63; Tod Bořiwojs 56, 63; Krönung Spitihniews 56, 57, 63; Communion d. heil. Ludmila 57, 63; Aussenden d. Mörder 57, 63; Tod d. heil. Ludmila 57, 63; — Darstellungen d. Wenzelslegende: Unterricht d. heil. Wenzel i. Budeč 50, 60, 61, 63; W. am Sterbebette des Vaters 50, 60, 61; gekrönt 50, 56, 60, 61; vom Kaiser empfangen 50, 59—62; befreit Gefangene 50, 51, 57, 58, 61; öffnet Kerker 51, 61; reicht Gefangenen Speise 51, 57, 58, 61; haut Galgen um 51, 58, 59, 61; bearbeitet d. Feld u. sät 51, 59, 61, 62; mäht 51, 60—62; drischt 51, 59—62; mählt 51, 61, 62; bäckt Hostien 51, 59—62; trägt Hostien u. bearbeitet d. Weinberg 52, 61, 62; sammelt Trauben 52, 60—62; keltert 52, 59, 61, 62; bringt Armen Speise 58, 60; begräbt Todte 52, 59, 61, 62; betet 52, 60—62; trägt Holz 52, 58, 61, 62; wird im Walde misshandelt 52, 53, 61, 62; trifft m. d. Herzoge v. Kaufim zusammen 53, 59—61; speist m. d. Bruder 53, 60—62; wird ermordet 53, 59—62; wird begraben 53, 54, 60—62; Abwaschen d. Blutes 54, 61; Überführung nach Prag 54, 58, 59, 61; Einholung in Prag 54; Porträts unter den Treppenhausbildern 54, 58, 83.
— Vorburg 7, 8.
Kastner, Maler i. Prag 11, 12.
Kaunitz Fürst 11—13, 66, 67, 89.
Kilches W. Friedrich, Tischler 17, 109.
Kolin, Bartholomäuskirche 5.
Kolowrat Graf v., Hofkammerpräsident 12, 13.
— Liebsteinsky, Oberstburggraf v. Böhmen 14.
— J. Nowohradsky v., Burggraf in Karlstein 8.
Königsaal, Cistercienserkloster, Bibliothek 8; altes Marienbild 13.
Kraft, Galeriedirector 16.
Kunz, Maler 87.
Laxenburg 14, 18, 110.
Lessing G. E. 10, 15.
Lhota Anton, Maler 19.
Ludmila, Landespatronin v. Böhmen, Legendedarstellungen 49, 50, 55—58, 60—64; dazu Karlstein Treppenhaus, Wandbilder.
Lunensis Cölestin, Stadtschreiber v. Beraun 9.

Maria Louise, Gemahlin Napoleons I. 14.
Maria Theresia, Kaiserin 12.
Marbacher, k. Bauamtsübergeher d. Prager Schlossbaues 12.
Marignola Johann v., Geschichtschreiber 3, 36, 83.
Markowsky Wenzel, Maler in Prag 16—19, 82, 107—110.
Mastricht, Servatiuskirche 40.
Matthias, deutscher Kaiser 9.
Mechel Christ. v. 12, 13.
Meißner A. G. 14, 15.
Memling H, Altar d. Johannesspitales zu Brügge 34.
Menabuoi Giusto di Giovanni 31.
Miseron Dionysius, Schatzmeister d. Prager Schlosses 10, 106.
Mocker J., Dombaumeister i. Prag 19.
Modena, Barnabas v., Maler 90, 91.
Modena, Thomas v., Maler in Treviso u. Karlstein 12, 13, 18, 31, 44—46, 48, 67, 78—80, 82, 87—94, 102, 103, 110.
Tafelbilder i. Karlstein 12, 13, 18, 44, 45, 78—80, 82, 89—91, 93, 109, 110.
Tafelbilder i. Wien 12, 13, 67, 78, 79, 82, 88—91;
Beziehungen zu den Apokalypsebildern der Karlsteiner Marienkirche 90—94, 102; Beziehungen zu den Gemälden der Karlsteiner Katharinenkapelle 44—46, 48, 92, 93, 101;
Wandmalereien im Capitelsaale zu Treviso 31, 91, 92, 103.
Montsalvage, Gralsburg 2, 3, 20.
Mořin, Freihof Koczabowsky bei 7, 95, 103; Kirche 107.
Mühlhausen a. N., Veitskirche, Wandgemälde u. Tafelbilder 76, 77.
München, Apokalypsedarst. i. Cod. aureus d. Hofbibliothek 74.

Neuhaus, Wandgemälde d. Georgslegende 91, 94.
Nostitz, Graf Erwein, Präsident d. Gesellschaft pat. Kunstfreunde in Prag 16, 107.

Orcagna And. 91.

Padua, Baptisterium, Wandgemälde d. Apokalypse 31, 91.
Pardubitz, Ernst v., Erzbischof v. Prag 2, 7, 36, 83, 84, 105, 106; Siegel dess. 7, 76, 77.
Paris, Apokalypsedarst. d. Hs. de ortu et obitu patrum d. Nationalbibliothek 34, 35. — Residenz d. Königs 4, 5.
— Cistercienserkloster 40.
Parler Peter v. Gmünd, Dombaumeister i. Prag 5.
Pelz Joh. Andr., Inspector 10, 107.
Pelzel Franz Mart., Geschichtschreiber 10.
Pisa, Campo santo, Wandgemälde 34, 92.
Platzer Prokop, R. v. Wohnsiedel, Berauner Kreishauptmann 14.
Prag, Bibliothek d. Fürsten Lobkowitz, Welislawbibel: Apokalypse 31—36, 74; Wenzelslegende 51, 60—62, Ludmilalegende 60, 63.
— Bibliothek d. Metropolitancapitels: Scriptum super apocalypsim 31—36, 74.
— Dom 3—6, 67; Domschatz 9, 38—40, 67; Altarkreuz dess. 39, 40; Mosaik 92, 93, 101, 102; Triforiumsbüsten 46, 101; Vera-ikon 28, 92; Wandmalereien d. Wenzelslegende i. d. Wenzelskapelle u. ihre Copien 58—60, 62.
— Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde 16—19, 107—110.
— Karlsbrücke 1, 5.
— Karlshof, Stiftskirche 1.
— Königsburg auf d. Hradschin 4, 5.
— Königshof d. Altstadt 4.
— Malerzeche 102.
— Veitskirche d. heil. Wenzel 52, 62.

Raudnitz, Elbebrücke 4.
Rosenberg Graf 12, 13.
Rudolf II., deutscher Kaiser 8—10, 20—23, 30, 31, 82.

Savin St., Wandgemälde d. Apokalypse 31.
Schlegel Friedrich 12, 14, 15, 18.
Schmidt Friedrich, Dombaumeister in Wien 19, 20.
Schrenk Alois Freih. v., Erzbischof v. Prag 19.
Schwarzrheindorf, Bilder d. Unterkirche 77.
Sechter Joseph, Mathematiker i. Prag 11.
Sequens Franz, Akademieprofessor in Prag 57.
Sigismund, Sohn Karls IV. 38.
Slawata Wilhelm, Burggraf in Karlstein 9, 50.
Slawietin, Altar 104.
Steinsky, Professor in Prag 13.
Stradomirius Joh., Dechant in Karlstein 9.

Theodorich Meister, Maler i. Prag 2, 7, 16, 66, 87, 89, 93—103, 110; Tafelbilder desselben i. d. Kreuzkapelle 67—73, 95—101, 110; Verwendung gleicher Typen auf denselben 96—98; handwerksmäßige Ausführung der Gewänder u. Zieraten 97, 98; Gemälde d. Nischenwölbungen i. d. Fenstern d. Kreuzkapelle 73—76, 99—101; handwerksmäßige Ausführung von Einzelheiten derselben 100—101; Bildnisse in d. Marienkirche 101.
Theophilus presbyter 10.
Treviso 31; Wandmalereien im Capitelsaale des dortigen Dominicanerklosters S. Nicolò 91—93, 103.
Trier, Apokalypse 33—36, 74.
Turin, Apokalypse 33—35, 74.

Waldherr Franz, Director der Kunstschule i. Prag 37.
Wchinsky Joh. v. Wchinitz, Burggraf v. Karlstein 8.
Weitmil Benesch v., Geschichtschreiber 3, 66, 83—84, 94.
Wenzel, Landespatron v. Böhmen. Legendedarstellungen 49—55, 57—64; dazu Karlstein Treppenhaus, Wandbilder.
Wenzel IV. 8, 11, 14, 36—38, 82, 83.
Wien, Hofbibliothek Hs. Nr. 370: Wenzelslegende 52, 53, 60—63; Ludmilalegende 55, 63.
Hofmuseum kunsthist. Bildergalerie 12, 13, 18, 67, 72, 78—79; Copien d. Wandgemälde d. Wenzelslegende in d. Wenzelskapelle d. Prager Domes 58, 59.
Wiremouth, Peterskirche i. 31.
Wischek Anton, k. k. Official in Prag 19.
Wladislaw II. 7, 9, 82.
Wolfenbüttel, illustrierte Wenzelslegende d. Bibliothek 60.
Wolff Franz, Maler u. Kunstsammler i. Prag 11.
Wrbna Eugen Graf v. 12, 13.
Wurmser Nicolaus v. Straßburg, Hofmaler Karls IV. 7, 67, 87, 91, 94, 95, 100, 102—104.

Zwingenberg a. N. Burgkapelle, Wandmalereien, 76—77.

DRUCK VON KARL BELLMANN IN PRAG.

PHOTOTYP. VON CARL BELLMANN, PRAG

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

I.

THOMAS VON MODENA: MADONNA MIT DEM KINDE ZWISCHEN DEM HEIL. WENZEL UND DEM HEIL. PALMATIUS.
(WIEN, HOFMUSEUM; BIS 1780 AN DER HOCHALTARWAND DER KARLSTEINER KREUZKAPELLE.)

PHOTOTYP. VON CARL BELLMANN, PRAG. ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

II.

THOMAS VON MODENA: KARLSTEINER ALTARWERK.

PHOTOTYP. VON CARL HILLMANN, PRAG. ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

III.

THOMAS VON MODENA: MADONNA MIT DEM KINDE.
(KARLSTEINER ALTARWERK.)

PHOTOTYP. VON CARL BELIMANN, PRAG.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

IV.

APOKALYPSEBILD AN DER SÜDWAND DER KARLSTEINER MARIENKIRCHE.

1. DER ZWEITE APOKALYPTISCHE REITER AUF DEM ROTHEN PFERDE.

WANDBILD IN DER WESTFENSTERNISCHE DER KARLSTEINER MARIENKIRCHE.

2. DER AUFERSTEHENDE CHRISTUS.

PROTOTYP. VON CARL SCHMANN, PRAG. ALLE RECHTE VORBEHALTEN

V

APOKALYPSENBILDER AN DER OSTWAND DES KÄMMERCHENS MARIENKRÖNUNG

PHOTOTYP. VON CARL BELLMANN, PRAG.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

PHOTOTYP. VON CARL BELLMANN, PRAG.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

VI.

APOKALYPSEBILDER AUS DER KARLSTEINER MARIENKIRCHE. (OSTWAND.)

OBERE REIHE: 1. ELIAS UND HENOCH VOR DEM VOLKE. — 2. ELIAS UND HENOCH, VOM THIERE AUS DEM ABGRUNDE ÜBERWÄLTIGT.

UNTERE REIHE: DAS WEIB VOR DEM DRACHEN.

PHOTOTYP VON CARL PELLMANN, PRAG.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

VII.

APOKALYPSEBILDER DER KARLSTEINER MARIENKIRCHE (OSTWAND.)

OBERE REIHE: 1. ELIAS UND HENOCH, VOM THIERE AUS DEM ABGRUNDE ÜBERWÄLTIGT. — 2. DIE LEICHEN DER BEIDEN ZEUGEN. 3. HERABSCHWEBEN DES GEISTES ZU ELIAS UND HENOCH. — 4. ERDBEBEN.

UNTERE REIHE: 1. MICHAEL UND SEINE ENGEL KÄMPFEN MIT DEN GEISTERN DER HÖLLE. — 2. VERWERFUNG DES ANKLÄGERS DER BRÜDER IN DER HÖLLE

PHOTOTYP. VON CARL BELLMANN, PRAG. ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

VIII.

APOKALYPSEBILDER AUS DER KARLSTEINER MARIENKIRCHE. (WESTWAND.)

DAS AN SEINEN ORT ZURÜCKGEZOGENE APOKALYPTISCHE WEIB. — DAS APOKALYPTISCHE WEIB MIT DEM KINDE UND DER STERNENKRONE, BEKLEIDET MIT DER SONNE UND AUF DEM MONDE STEHEND.

PHOTOTYP. VON CARL BELLMANN, PRAG. — ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

X.

KARL IV. UND SEINE ERSTE GEMAHLIN BLANCA. (SÜDWAND DER MARIENKIRCHE.)

PHOTOTYP. VON CARL HEIMANN, PRAG.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

XI.

KARL IV. EMPFÄNGT VOM DAUPHIN ZWEI IN EINEN KRYSTALL EINGESCHLOSSENE DORNEN CHRISTI. (SÜDWAND DER MARIENKIRCHE.)

PHOTOTYP. VON CARL LEHMANN, PRAG.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

XII.

KARL IV. VOR EINEM RELIQUIENKREUZE. (KARLSTEIN, MARIENKIRCHE.)

PHOTOTYP. VON CARL BELLMANN, PRAG.

1. ENGEL AUS DEM GANGE ZUR KATHARINENKAPELLE.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

2. DIE HEIL. KATHARINA. (EPISTELSEITE DES ALTARTISCHES DER KATHARINENKAPELLE.)

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

PHOTOTYP VON CARL BELLMANN, PRAG.

XIX.

WANDGEMÄLDE IM TREPPENHAUSE DES KARLSTEINER HAUPTTHURMES.

1. DER HEIL. WENZEL AM STERBEBETTE SEINES VATERS. — 2. KRÖNUNG DES HEIL. WENZEL. — 3. DER KAISER ERHEBT SICH VOR DEM HEIL. WENZEL.

PHOTOTYP. VON CARL BELLMANN, PRAG.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

XX.

WANDGEMÄLDE IM TREPPENHAUSE DES KARLSTEINER HAUPTTHURMES.

1. DER HEIL. WENZEL BEARBEITET MIT DER HACKE DAS FELD. — 2. DER HEIL. WENZEL SÄT. — 3. DER HEIL. WENZEL MÄHT UND DRISCHT DAS GETREIDE.

PHOTOTYP. VON CARL BELLMANN, PRAG

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

XXII.

WANDGEMÄLDE IM TREPPENHAUSE DES KARLSTEINER HAUPTTHURMES.

1. DER HEIL. WENZEL BEHACKT DEN WEINBERG UND SAMMELT TRAUBEN. — 2. DER HEIL. WENZEL KELTERT WEIN. — 3. DER HEIL. WENZEL BEGRÄBT TODTE UND BETET.

PHOTOTYP. VON CARL BELLMANN, PRAG.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

XXIII.

WANDGEMÄLDE IM TREPPENHAUSE DES KARLSTEINER HAUPTTHURMES.

1. DER HEIL. WENZEL TRÄGT HOLZ UND WIRD IM WALDE MISSHANDELT. — 2. BEGEGNUNG DES HEIL. WENZEL MIT DEM HERZOGE RADISLAW VON KAUŘIM.

PHOTOTYP VON CARL BELLMANN, PRAG.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

XXIV.

WANDGEMÄLDE IM TREPPENHAUSE DES KARLSTEINER HAUPTTHURMES.

1. DAS MAHL BOLESLAWS UND DES HEIL. WENZEL. — 2. BESTATTUNG DES HEIL. WENZEL UND ABWASCHEN SEINES BLUTES.
3. DER HEIL. WENZEL BEFREIT GEFANGENE.

PHOTOTYP. VON CARL FELLMANN, PRAG.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

XXV.

WANDGEMÄLDE IM TREPPENHAUSE DES KARLSTEINER HAUPTTHURMES.

1. BOŘIWOJS THEILNAHME AN DEM MAHLE SWATOPLUKS. — 2. DIE TAUFE DER HEIL. LUDMILA. — 3. DER BAU DER MARIENKIRCHE IN PRAG.

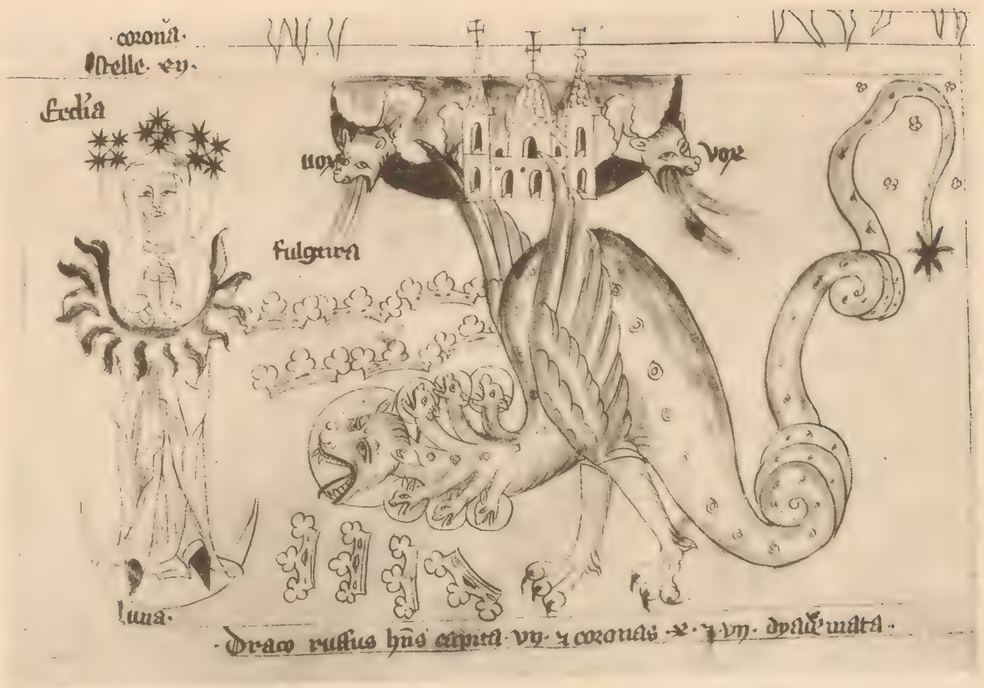
HELIOTYP. VON CARL BELLMANN, PRAG.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

XXVI.

WANDGEMÄLDE IM TREPPENHAUSE DES KARLSTEINER HAUPTTHURMES.

1. TOD BOŘIWOJS. — 2. DER HEIL. WENZEL HÄUT DEN GALGEN UM. — 3. RESTE DER BEMALUNG EINES GURTBOGENS IM NICOLAUSTHURME.



PHOTOTYP. VON CARL BELLMANN, PRAG.

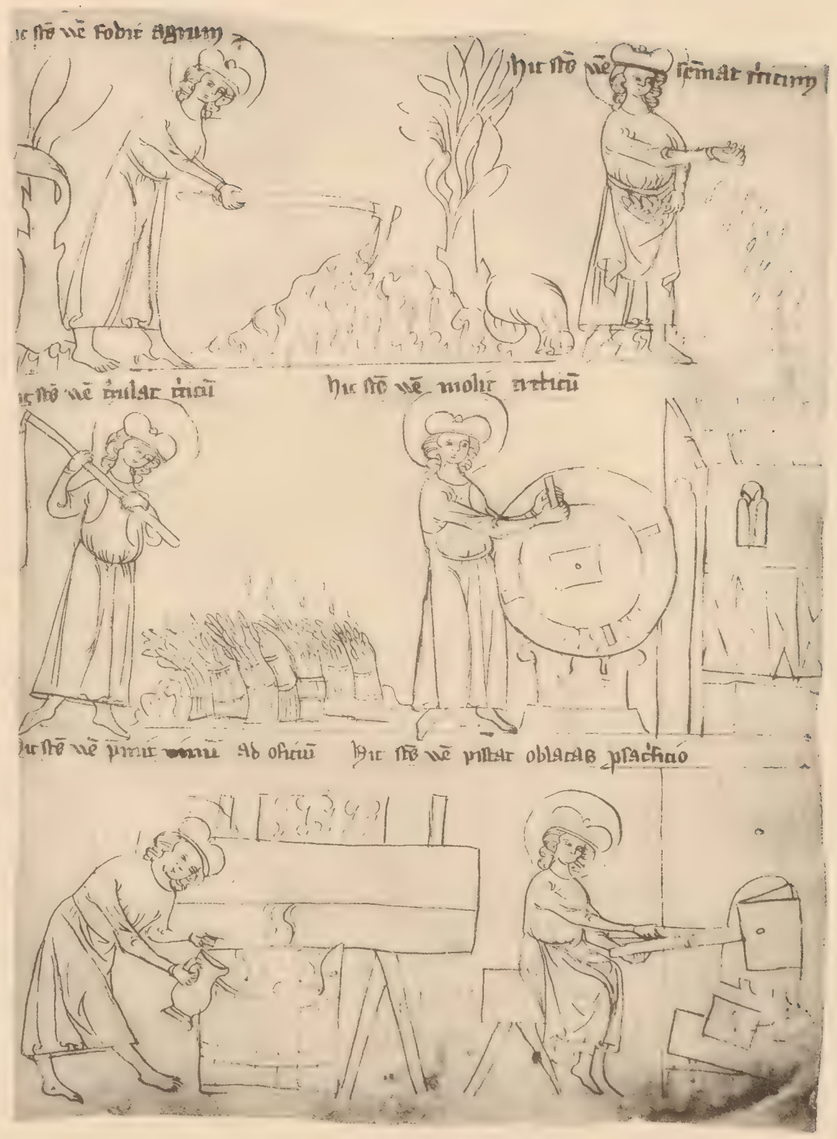
ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

XXVII.

WELISLAWS BILDERBIBEL. (PRAG, BIBLIOTHEK DES FÜRSTEN LOBKOWITZ.)

OBERE REIHE: 1. DAS REISIGE ZEUG. (BL. 161.) — 2. DAS APOKALYPTISCHE WEIB UND DER DRACHE. (BL. 163.)

UNTERE REIHE: 3. DER HEIL. WENZEL SIEBT MEHL UND BÄCKT HOSTIEN. (BL. 184.) — 4. DER HEIL. WENZEL SAMMELT DIE TRAUBEN. (BL. 184'.)



PHOTOTYP VON CARL BELLMANN, PRAG.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

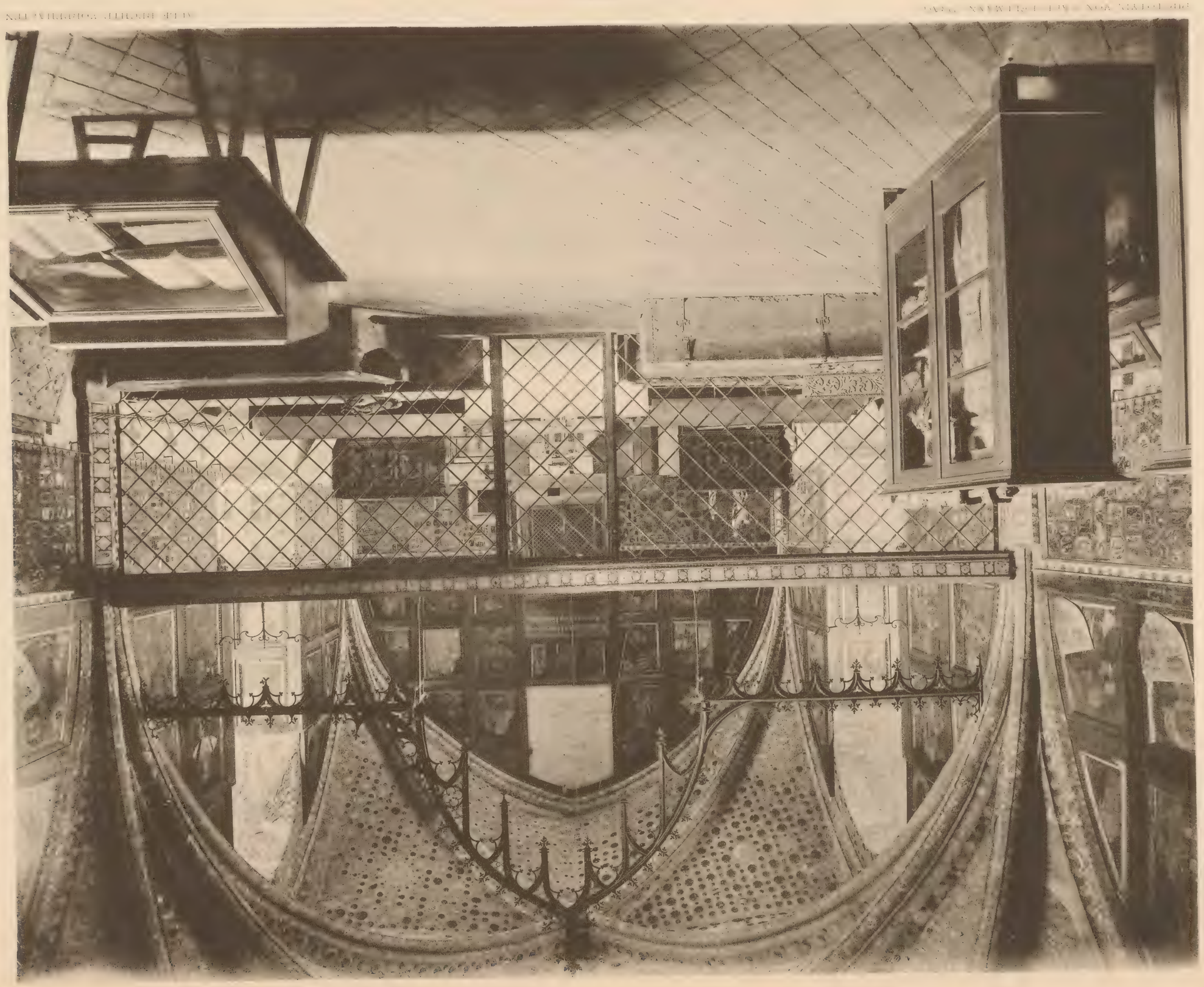
WIEN, K. U. K. HOFBIBLIOTHEK, COD. NR. 370, BL. 95′ (I), 33′ (II) UND 34 (III).

I. REIHE: VOR DEM VON ENGELN GEFÜHRTEN HEIL. WENZEL (1) STEHT DER KAISER AUF (2), NEBEN WELCHEM REICHSFÜRSTEN SITZEN (3). — WENZEL BEARBEITET DEN ACKER (4) UND SÄT (5).

II. REIHE: DER HEIL. WENZEL SCHNEIDET (6), BINDET (7), DRISCHT (8) UND MÄHLT GETREIDE (9).

III. REIHE: DER HEIL. WENZEL BEARBEITET DEN WEINBERG (10), SAMMELT TRAUBEN (11), PRESST WEIN (12) UND BÄCKT HOSTILN (13).

DAS ZIMMER DER KRELIZKAPELLE IN KARLSTEIN.



PHOTOTYP. VON CARL BELLMANN, PRAG

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

XXX.

DIE TAFELBILDER AN DER ALTARWAND DER KARLSTEINER KREUZKAPELLE.

PHOTOTYP. VON CARL BELLMANN, PRAG. ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

CHRISTUS AM KREUZE ZWISCHEN MARIA UND JOHANNES.

(WIEN, HOFMUSEUM; BIS 1780 HAUPTBILD DER HOCHALTARWAND IN DER KARLSTEINER KREUZKAPELLE.)

TAFELBILDER DER BEIDEN HINTEREN OSTWANDHÄLFTEN IN DER KARLSTEINER KREUZKAPELLE.

PHOTOTYP. VON CARL BELLMANN, PRAG.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

TAFELBILDER DER BEIDEN HINTEREN WESTWANDHALFTEN IN DER KARLSTEINER KREUZKAPELLE.

PHOTOTYP. VON CARL BELLMANN, PRAG.

ALTE RECHTE VORBEIHALFTEN.

PHOTOTYP. VON CÄRL EFFLMANN. PRAG.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

XXXIV.

TAFELBILDER AN DER LINKEN NISCHENWAND DES HINTEREN OSTFENSTERS IN DER KARLSTEINER KREUZKAPELLE.

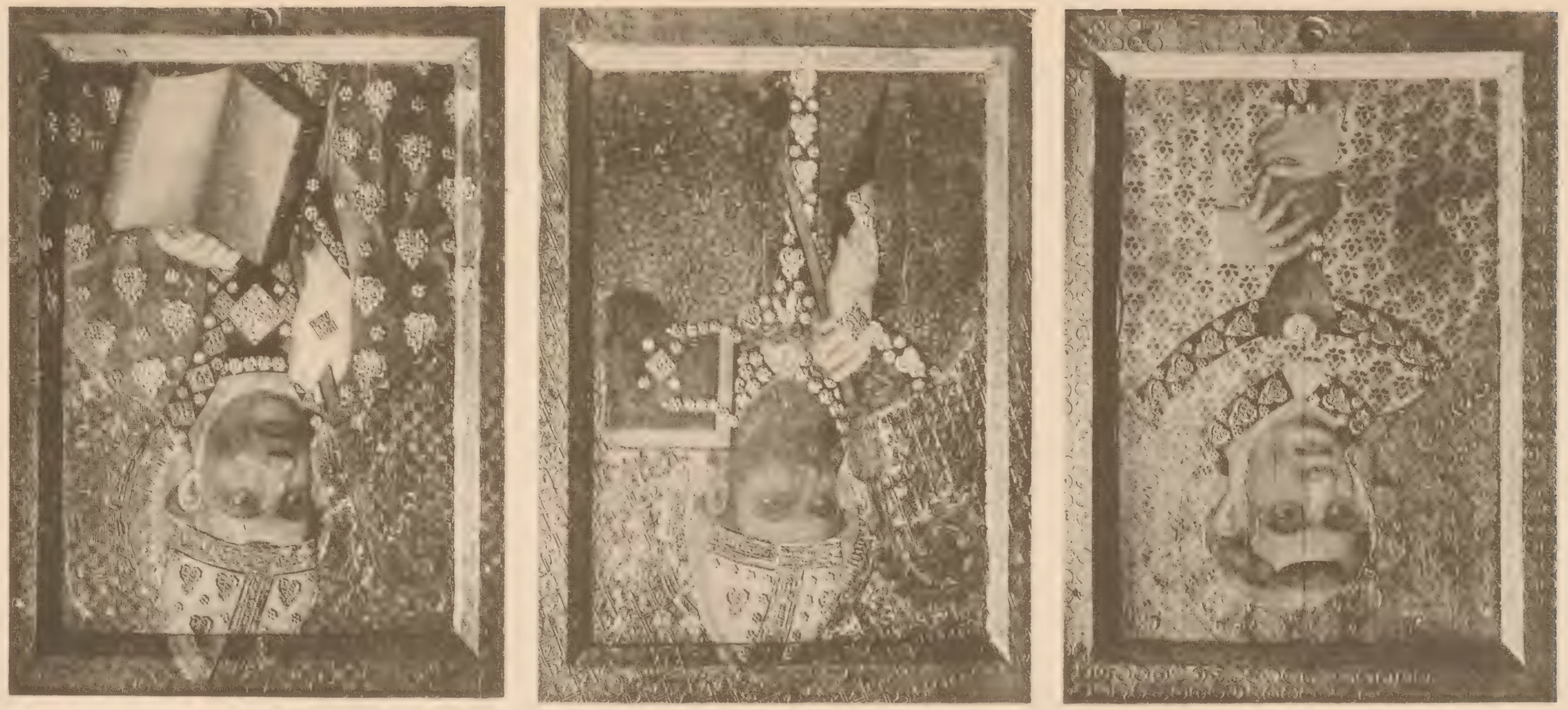
PHOTOTYP. VON CARL BELLMANN, PRAG.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

XXXV.

TAFELBILDER AN DER RECHTEN NISCHENWAND DES HINTEREN OSTFENSTERS IN DER KARLSTEINER KREUZKAPELLE.

TAFELBILDER AN DER LINKEN NISCHENWAND DES WESTFENSTERS IN DER KARLSTEINER KREUZKAPELLE.



PHOTOTYP. VON CARL ZELLMANN, PRAG. ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

ENGELBILDER AN DER RECHTEN NISCHENWAND DES WESTFENSTERS IN DER KARLSTEINER KREUZKAPELLE.

PHOTOTYP. VON CARL REITMANN, PRAG. ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

XXXVIII.

TAFELBILDER DER BEIDEN VORDEREN OSTWANDHÄLFTEN IM DER KARLSTEINER KREUZKAPELLE.

PHOTOTYP. VON CARL HELLMANN, PRAG.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

TAFELBILDER AN DER WESTWAND VOR DEM THEILUNGSGITTER IN DER KARLSTEINER KREUZKAPELLE.

PHOTOTYP VON DAIL, HELLMANN, PRAG. ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

HOTOTYP VON CARL BELLMANN, PRAG

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

TAFELBILDER DER SÜDWAND IN DER KARLSTEINER KREUZKAPELLE.

3

4

PHOTOTYP. VON CARL PELLMANN, PRAG.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

XLI.

TAFELBILDER AUS DER SÜDFENSTERNISCHE DER KARLSTEINER KREUZKAPELLE.

1. DER HEIL. PAPST GREGOR D. GR. — 2. DER HEIL. HIERONYMUS. (KARLSTEINER KREUZKAPELLE, SÜDFENSTERNISCHE.)
3. DER HEIL. AUGUSTINUS. — 4. DER HEIL. AMBROSIUS.
(WIEN, HOFMUSEUM; BIS 1780 IN DER SÜDFENSTERNISCHE DER KARLSTEINER KREUZKAPELLE.)

DAS AN DIESE STELLE GEHÖRIGE TAFELBILD FEHLTE BEREITS ZUR ZEIT BALBINS.

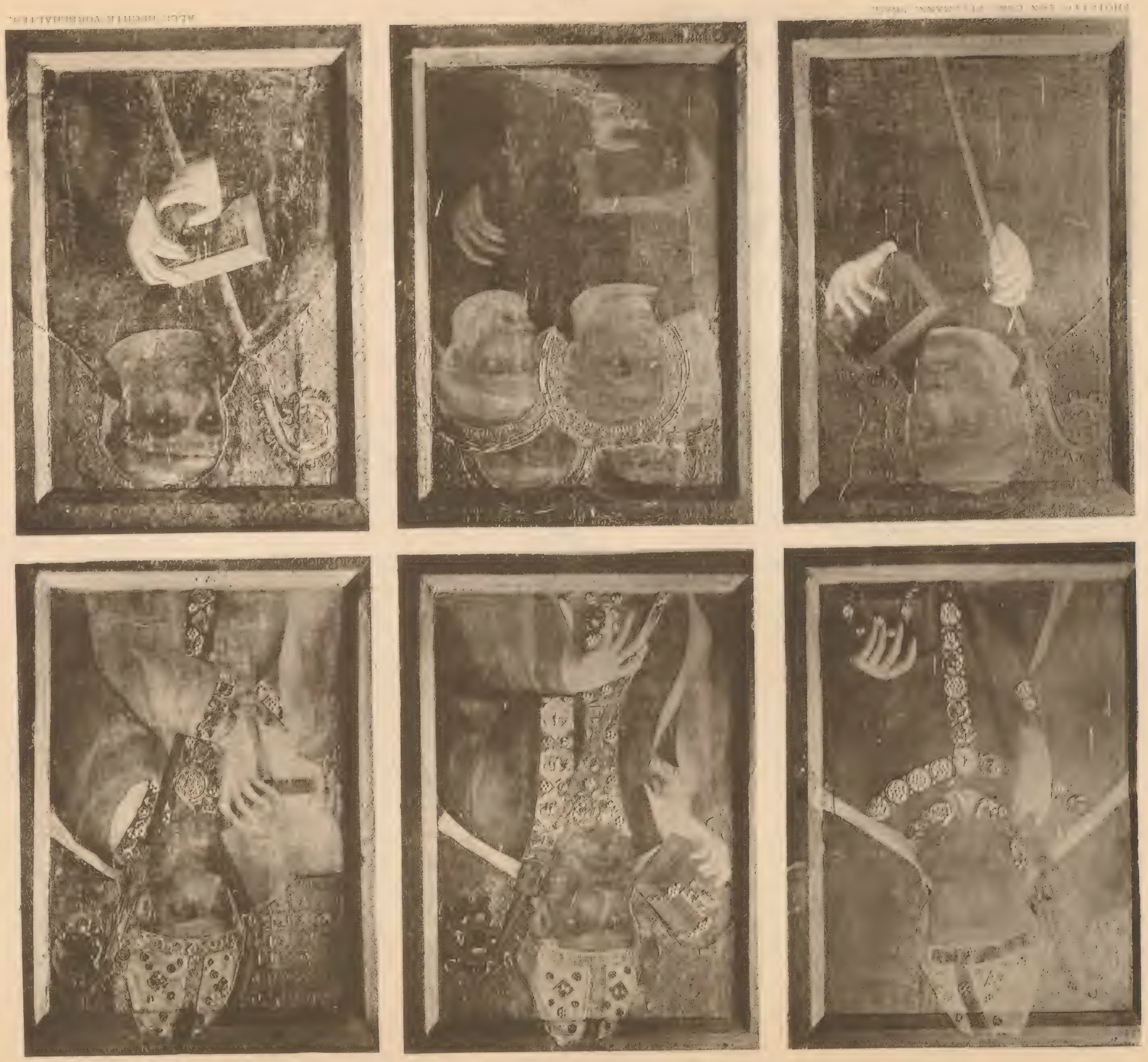
PHOTOTYP. VON CARL BELLMANN, PRAG.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

TAFELBILDER AN DER LINKEN NISCHENWAND DES VORDEREN OSTFENSTERS IN DER KARLSTEINER KREUZKAPELLE.

XLIII.

TAFELBILDER AN DER NEUEREN NISCHENWAND DES VORDEREN OSTFENSTERS IN DER KARLSTEINER KREUZKAPELLE.



XLIV.

WANDMALEREI DER NISCHENWÖLBUNG DES WESTFENSTERS IN DER KARLSTEINER KREUZKAPELLE.
DER THRON DES HERRN, umgeben von den vier Thieren, den sieben Leuchtern und sieben Sternen sowie von zwei Engelsgestalten.

TYPOTYP. VON CARL PFLUGFELDER, MÜNCHEN.

XLV.

PHOTOTYP. VON CARL ERTLMANN, PRAG. ALTE BECHER VOR DEM HALTEN.

WANDMALEREI DER NISCHENWÖLBUNG DES WESTFENSTERS IM DER KARLSTEINER KREUZKAPELLE.
(ANBETUNG DES LAMMES DURCH DIE 24 ÄLTESTEN, WELCHE IHRE KRONEN, HARFEN UND GOLDENE RAUCHWEERKSCHALEN DARBRINGEN.

PHOTOTYP. VON CARL BELLMANN, PRAG.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

XLVI.

WANDGEMÄLDE AUS DEN BEIDEN OSTFENSTERNISCHEN DER KREUZKAPELLE IN KARLSTEIN.

1. CHRISTUS BEI MARIA UND MARTHA. -- 2. DIE VERKÜNDIGUNG MARIÄ.

XLVIII.

BUDINAER ALTAR DES GEÖFFNETEN FLÜGELS. (KAHLSTEIN, MARIENKIRCHE.)

PHOT. V. D. LIETMANN, PRAG. ALTE HÖCHST VOLLENDETEN.

PHOTOGR. VON CARL GELLMANN, PRAG. ALLE RECHTE VORBEHALTEN

XLIX.

BUDNIANER ALTAR BEI GESCHLOSSENEN FLÜGELN.

(KARLSTEIN, MARIENKIRCHE.)

L.

MADONNENSTATUE. (KARLSTEIN, KATHARINENKAPELLE.)

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00105 3996

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00105 3996

P6003 .84 - B

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00105 3996